

Fachbereich Medien
Information and Communication Science

Schulz, Alexander

**Ist Erfolg planbar? Die Drehbuch-Prinzipien von
Syd Field und Robert McKee in der Praxis
erfolgreicher Filme**

– eingereicht als Masterarbeit –

HOCHSCHULE MITTWEIDA – UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES (FH)

Erstprüfer	Zweitprüfer
Professor Peter Gottschalk	Ulla Hocker

Dresden, 2012

Bibliographische Beschreibung und Referat

Schulz, Alexander:

Ist Erfolg planbar? Die Drehbuch-Prinzipien von Syd Field und Robert McKee in der Praxis erfolgreicher Filme – 2012 – 163 S.

Dresden, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien, Masterarbeit

Referat:

Die Masterarbeit beschäftigt sich mit Syd Fields und Robert McKees Drehbuchtheorien am Beispiel der fünf finanziell weltweit erfolgreichsten Filme. Ziel der Arbeit ist es, herauszufinden, ob die Drehbuchrichtlinien der beiden Autoren in der Filmpraxis finanziell erfolgreicher Filme Anwendung finden.

Im Laufe der Arbeit wird dies bewiesen. Neben den Drehbuchtheorien werden außerdem die Subtexte der Filme, ihr Entstehungsumfeld und die Rolle der Regisseure untersucht.

Am Ende der Arbeit werden anhand einer Zusammenfassung die Bedeutung von Syd Fields und Robert McKees Drehbuchtheorien für den Erfolg von Filmen erläutert und weitere, in der Arbeit auffällig gewordene Erfolgskriterien beschrieben. Außerdem wird erklärt, wie diese Erkenntnisse in der deutschen Filmindustrie Anwendung finden könnten.

Inhaltsverzeichnis

BIBLIOGRAPHISCHE BESCHREIBUNG UND REFERAT.....	2
INHALTSVERZEICHNIS	3
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	5
TABELLENVERZEICHNIS	6
VORWORT.....	7
1 ALLGEMEINER TEIL	9
1.1 Ausgangssituation und Problemstellung.....	9
1.2 Zielstellung und Aufbau der Arbeit	10
1.3 Syd Field und Robert McKee	11
2 FILMTHEORETISCHER TEIL.....	13
2.1 Analysegegenstand: Die Story.....	13
2.2 Analysegegenstand: Das Drehbuch.....	15
2.3 Analysegegenstand: Der Aufbau	17
2.4 Analysegegenstand: Der Protagonist	20
2.5 Analysegegenstand: Die Handlung.....	22
3 FILMANALYTISCHER TEIL.....	24
3.1 Ziel der Inhaltsanalyse.....	24
3.2 Analyseeinheit - Die Liste der erfolgreichsten Filme.....	24
3.3 Definition Blockbuster.....	26
3.4 Analyseform	27
3.5 Kategoriendefinition	28
3.5.1 <i>Produktion und Umfeld</i>	28
3.5.2 <i>Story</i>	28
3.5.3 <i>Handlungsstruktur</i>	28
3.5.4 <i>Aussagen, Subtext und Universalität</i>	29
3.5.5 <i>Rezeption in der Presse und Bedeutung</i>	29

3.6	Filmanalyse.....	31
3.6.1	<i>E.T.</i>	31
3.6.2	<i>JAWS</i>	53
3.6.3	<i>TITANIC</i>	77
3.6.4	<i>STAR WARS</i>	99
3.6.5	<i>AVATAR</i>	121
4	ABSCHLIEßENDER TEIL – SCHLUSSFOLGERUNGEN UND RESÜMEE	143
4.1	Ergebnisse	143
4.1.1	<i>Ergebnisse der Filmanalyse</i>	143
4.1.2	<i>Überprüfung der Forschungsfragen und Hypothesen</i>	144
4.2	Schlussfolgerung und Perspektiven	146
4.2.1	<i>Bedeutung der Drehbuchrichtlinien</i>	146
4.2.2	<i>Bedeutung des Genres im Zusammenhang mit dem Subtext</i>	147
4.2.3	<i>Bedeutung des Regisseurs</i>	148
4.2.4	<i>Übertragbarkeit auf Deutschland</i>	150
5	LITERATURVERZEICHNIS	153
6	SELBSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG.....	163

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Syd Field und Robert McKee.	11
Abbildung 2: Ausschnitt aus E.T.: Gertie verabschiedet E.T. kurz vor seinem Rückflug.	33
Abbildung 3: Steven Spielberg und Henry Thomas bei den Dreharbeiten zu E.T. .	34
Abbildung 4: Die berühmte Szene, in der die Gruppe Kinder um Elliot durch E.T.s Zauberkräfte auf Fahrrädern durch die Nacht fliegt.	50
Abbildung 5: Die erste Szene von JAWS, in der eine junge Frau nachts vom weißen Hai gefressen wird, schrieb Filmgeschichte.	54
Abbildung 6: Der 27jährige Spielberg beim strapaziösen Dreh von JAWS.	56
Abbildung 7: Todesangst in JAWS: Durch den Film wurde das Image der für den Menschen in den meisten Fällen ungefährlichen Haie stark geschädigt.	75
Abbildung 8: Die bekannte Kuss-Szene in TITANIC schrieb Filmgeschichte und wurde danach unzählige Male parodiert.	78
Abbildung 9: James Cameron gibt seinen beiden Darstellern Kate Winslet und Leonardo DiCaprio Anweisungen.	80
Abbildung 10: Wie Jack Dawson im Film rief später auch James Cameron bei der für ihn äußerst erfolgreichen Oscar-Verleihung: „I’am the king oft he world!“ ins Mikrofon und erntete dafür viel Kritik.	96
Abbildung 11: Darth Vader und sein früherer Lehrer Obi Wan Kenobi kämpfen ihren letzten Kampf.	101
Abbildung 12: George Lucas und Alec Guinness beim Dreh von STAR WARS.	102
Abbildung 13: Mark Hamill, Carrie Fisher und Harrison Ford in einer Szene von STAR WARS.	117
Abbildung 14: Jake und Neytiri kommen sich langsam näher.	122
Abbildung 15: James Cameron und Sam Worthington beim Dreh von AVATAR .	124
Abbildung 16: Inmitten der schwebenden Berge von Pandora findet das letzte Gefecht zwischen den Menschen und den Na’vi statt.	141

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Einspielergebnisse der erfolgreichsten Filme inflationsbereinigt.....	25
Tabelle 2: Einspielergebnisse der erfolgreichsten Filme ab 1975 inflationsbereinigt.	26
Tabelle 3: Überprüfung der Hypothesen nach Syd Field und Robert McKee bei den fünf weltweit finanziell erfolgreichsten Filmen (Stand Juni 2012)	143

Vorwort

„Um es vorweg zu sagen: Das Erfolgsrezept für Blockbuster (Kassenknüller) existiert nicht, denn sonst gäbe es nur noch erfolgreiche Filme.“ (1)

Syd Field und Robert McKee – zwei der bekanntesten Drehbuch-Theoretiker, deren Bücher sich mit Regeln, Gesetzmäßigkeiten und Richtlinien beschäftigen, die für das Schreiben eines Spielfilms notwendig sind. Auch wenn ihre Ansätze in einigen Punkten differieren, ähneln sich die Schlussfolgerungen sehr: Die 3. Akt Struktur ist dabei genauso ein Klassiker wie die Unterteilung in Szenen, Sequenzen und Akte, das Setzen von Plot Points oder bestimmte Eigenschaften des Protagonisten und des Antagonisten.

Viele erfolgreiche Filme, deren Geschichten nach diesen Schemata aufgebaut sind, geben den Autoren recht – genauso viele nicht erfolgreiche Filme nach demselben Aufbau beweisen allerdings auch das Gegenteil. Natürlich hat keiner der Beiden den Anspruch erhoben, die Formel für das „perfekte“ Drehbuch gefunden zu haben. Vielmehr geht es den Autoren um Prinzipien, die ein Autor oder Lektor kennen muss und in großen Teilen auch anwenden sollte, um überhaupt ein verfilmbares Drehbuch auf die Beine stellen zu können.

Die vorliegende Masterarbeit will die Positionen von Syd Field und Robert McKee hinterfragen, indem sie fünf erfolgreiche Filme mit den erzählerischen Prinzipien der beiden Autoren vergleicht. Erfolgreich bedeutet dabei nicht künstlerisch erfolgreich, sondern finanziell erfolgreich. Denn trotz aller Ansprüche ist ein Film in den meisten Fällen ein Wirtschaftsgut und soll für die Beteiligten Gewinn erwirtschaften. Außerdem ist das Einspielergebnis der einzig vergleichbare Maßstab, der an das Kunstprodukt Film überhaupt anlegbar ist.

Nachdem die Grundlagen und Fachbegriffe sowie die verschiedenen Möglichkeiten zum Aufbau einer Geschichte erklärt wurden, werden die fünf ausgewählten Filme folgendermaßen analysiert:

Zuerst wird ihr Inhalt zusammengefasst und eine kurze Einführung zum zeitlichen und kulturellen Umfeld ihrer Entstehungszeit gegeben. Danach werden die im filmtheoretischen Teil aufgeworfenen Hypothesen, bei denen es sich um mögliche

Grundsätze zur Struktur, der Erzählweise, dem Subtext und der Aussage handelt, auf die Filme angelegt.

Anschließend wird geschlussfolgert, ob die Kriterien, anhand derer Robert McKee und Syd Field die Qualität eines Drehbuchs bestimmen, auf die Filme zutreffen und was das daraus folgende Ergebnis zu bedeuten hat.

Die fünf weltweit finanziell erfolgreichsten Filme, die dafür in dieser Arbeit analysiert werden, sind E.T. und JAWS von Steven Spielberg, TITANIC und AVATAR von James Cameron und STAR WARS von George Lucas.

1 Allgemeiner Teil

1.1 Ausgangssituation und Problemstellung

Filme sind ein Wirtschaftsgut. Sie kosten in den meisten Fällen viel Geld und dienen dazu, sich zu refinanzieren und möglichst auch Gewinn zu erwirtschaften. Das gelingt allerdings selten. Die meisten Produzenten sind froh, wenn ihre Werke zumindest ihre Kosten decken.

Doch wie bei jeder Kunst- und Wirtschaftsform gibt es auch seit Beginn des Kinos das Bestreben, die Geheimnisse hinter Erfolg und Misserfolg zu entschlüsseln, um so in Zukunft nur noch erfolgreiche Filme produzieren zu können. Diese Bestreben gehen von statistischen Auswertungen der Komödien- und Actionanteilen erfolgreicher Filme bis hin zu detaillierten Aufschlüsselungen des Aufbaus ihrer Geschichte.¹

So gibt es beispielsweise unzählige Bücher, die Filme detailliert analysieren und/oder beschreiben, wie die Geschichte eines erfolgreichen Films auszusehen hat.² Bekannteste Autoren hierbei sind die Amerikaner Syd Field und Robert McKee. Der Wirkungsgrad solcher Literatur ist allerdings diskussionswürdig, gäbe es doch bei ihrem Erfolg nur noch finanziell erfolgreiche Filme im Kino zu sehen.

Denn neben der Streitbarkeit der einzelnen Vorschläge, Regeln oder Prinzipien lässt sich eins nicht im Voraus kalkulieren: „Der Geschmack, die Reaktion des Publikums. Zwar gibt es Trends, nach denen man sich richten kann, aber Verlass ist auf solche Prognosen nicht.“ (1)

Doch obwohl das Studium von Drehbuchliteratur und die Anwendung ihrer Inhalte kein Erfolgsgarant sind, sind sie doch trotzdem das Mindestmaß, was für den angestrebten Effekt eines Films notwendig ist – oder doch nicht?

¹ So berichtet Welt Online unter der Überschrift „Professor entwickelt Formel für Kino-Erfolge“ von dem Wirtschaftswissenschaftler Thorsten Hennig-Thuraus, der Einspielergebnisse von Filmen dank einer eigens entwickelten Formel mit einer Genauigkeit von mindestens 80% vorherberechnen können will – ähnliche fragwürdige Versuche gibt es in der Filmgeschichte zuhauf. (159)

² Zum Zeitpunkt dieser Masterarbeit erzielte der Begriff „Screenwriting“ in der Büchersektion von amazon.com allein 2159 Treffer.

Muss ein Film die allseits bekannten und anerkannten Richtlinien der Drehbuchliteratur einhalten, um vom breiten Publikum akzeptiert und somit finanziell weltweit erfolgreich sein zu können? Oder, andersrum gefragt, nutzen die erfolgreichsten Filme jene Regeln und Gesetzmäßigkeiten, die uns von Drehbuchtheoretikern gern als „unabänderlich“ verkauft werden? Oder stellen derartige „Leitfäden“ nur die Illusion dar, „Ordnung im Chaos“ schaffen zu können und die Kunstform Film und ihren Erfolg irgendwie für den Menschen greifbar zu machen?

Mit diesen Fragen beschäftigt sich folgende Masterarbeit.

1.2 Zielstellung und Aufbau der Arbeit

Die Zielstellung dieser Masterarbeit ist es herauszufinden, ob sich die finanziell weltweit erfolgreichsten Filme an Syd Fields und Robert McKees Story-Prinzipien orientieren.

Um diese Frage zu beantworten, werden eine Reihe von Filmen hinsichtlich ihrer Geschichte analysiert. Dazu werden vorerst in einem theoretischen Teil Grundsätze des Storytellings zusammengetragen. Als Grundlage dazu dienen die beiden Standardwerke *Drehbuchschreiben für Film und Fernsehen* von Syd Field und *Story* von Robert McKee. Für einen umfassenderen Blick werden deren Aussagen außerdem noch durch Zitate anderer branchennaher Autoren ergänzt oder untermauert.

Alle Punkte des Geschichtenerzählens, die die beiden Autoren übereinstimmend nennen oder bei denen sie sich gegenseitig ergänzen, werden nach den verschiedenen Themenbereichen Story, Drehbuch, Aufbau, Protagonist und Handlungsanalyse geordnet. Außerdem werden aus diesen einzelnen Punkten Hypothesen gebildet, die die Gesetzmäßigkeiten zusammenfassen und später im praktischen Teil auf die Filme angewendet werden.

Im praktischen Teil werden die fünf finanziell erfolgreichsten Filme seit 1975 mit Hilfe der gebildeten Hypothesen auf ihre Einhaltung der Drehbuchgesetzmäßigkeiten untersucht. Um den Leser auch hier einen umfassenden Eindruck über die Filme zu ermöglichen, wird außerdem das kulturelle Umfeld bei ihrem Erscheinen, ihre Produktion, ihre Rezeption in der damaligen Presse – mit Konzentration auf den deutschen und amerikanischen

Markt – und ihre Bedeutung in der Filmgeschichte kurz dargelegt. Diese Zusatzinformationen sind natürlich nur beispielhaft und können nicht das komplette Umfeld der verschiedenen Filmproduktionen abbilden.

Im abschließenden Teil wird geschlussfolgert, inwieweit sich die fünf erfolgreichsten Filme an den Regeln erfolgreichen Drehbuchschreibens orientieren und wie dieses Ergebnis einzuordnen ist.

1.3 Syd Field und Robert McKee

Syd Field und Robert McKee gelten als „zwei der wichtigsten“ (2 S. 56) Drehbuchtheoretiker der Welt. Ihre Texte gelten „als wegweisend, etliche andere Theoretiker berufen sich bis heute in ihren Abhandlungen auf die Beiden“ (3 S. 99).

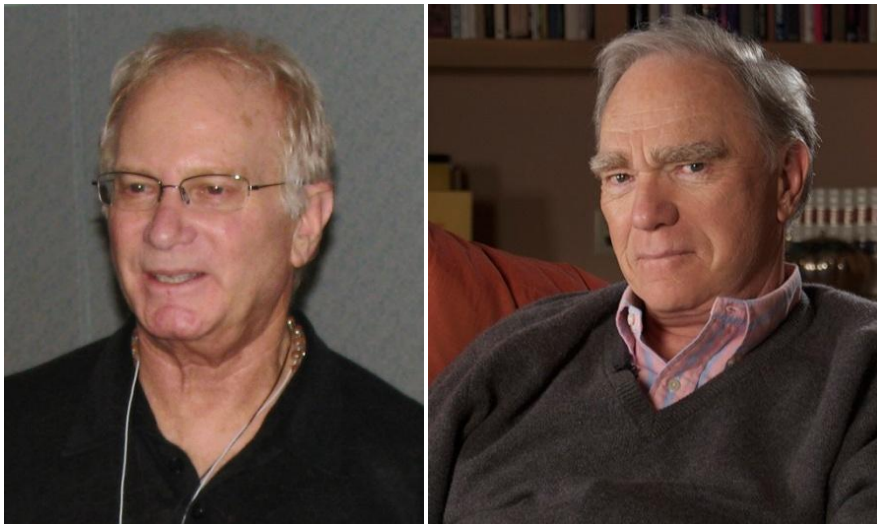


Abbildung 1: Syd Field (4) und Robert McKee (5).

Syd Field, der schon in den 70er Jahren begann, Bücher zur Drehbuchtheorie zu schreiben, definierte dabei die 3-Akt-Struktur für den Spielfilm und führte den Begriff des „plots“ und des „plotpoints“ ein (6) – eine Grundlage, die bis heute nichts an Bedeutung in der Theorie und Praxis verloren hat. In seinem bekanntesten Buch, *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*, stellt er außerdem viele weitere Regeln auf, die seiner Meinung nach für den Erfolg einer Geschichte unabdingbar sind. Besonders seine strikten Auffassungen sorgen dabei bis heute immer wieder für Kritik.

Robert McKee veröffentlichte sein Standardwerk „Story“ indes erst Ende der 90er Jahre und spricht im Gegensatz zu Field eher von Richtlinien als von Regeln. Zudem sind seine Theorien deutlich umfassender, detaillierter und bieten ein differenzierteres Bild als die seines Kollegen Field.

Da beide Autoren immer noch als die bedeutendsten Drehbuchtheoretiker gelten und ihre wegweisenden Werke in jeder Filmhochschule, jedem Drehbuchseminar und für jeden Autor ein wichtiges Thema sind, sollen ihre Prinzipien den Vergleichen dieser Masterarbeit zugrunde liegen.

2 Filmtheoretischer Teil

2.1 Analysegegenstand: Die Story

„Die Welt konsumiert heute Filme, Romane, Theater und Fernsehen in solchen Mengen und mit solchen Heißhunger, dass die Kunst des Erzählens zur Hauptinspirationsquelle der Menschheit geworden ist, bei ihrem Versuch, das Chaos zu ordnen und Einblick in das Leben zu gewinnen. Unser Verlangen nach Storys ist eine Widerspiegelung des tiefen menschlichen Bedürfnisses, die Grundmuster des Lebens zu erfassen, nicht bloß als intellektuelle Übung, sondern im Rahmen einer sehr persönlichen emotionalen Erfahrung.“ (7 S. 19)

McKees Zitat aus seinem Hauptwerk *Story*, einer fast 500-seitigen Aufschlüsselung des filmischen Geschichtenerzählens, beschreibt einen der Gründe für das Verlangen der Menschen nach immer neuen Geschichten. Nichts anderes tut ein Film, jedes Drehbuch ist „eine in Bildern erzählte Geschichte“ (8 S. 11). Genauso wie jede andere Kunstform, ob Malerei, Musik oder Literatur, bildet der Film Fragmente der Realität ab und gibt dem Rezipienten so auch die Möglichkeit, sein eigenes Leben von außen durch eine neue Perspektive zu betrachten.

Solange es Menschen gibt, wird es also wahrscheinlich Geschichten geben, die immer wieder die gleichen Grundfragen der Menschheit in einen neuen Kontext setzen. Schließlich lassen sich Fragen wie „Wer bin ich?“, „Woher komme ich?“ oder „Warum gibt es mich?“ nie zufriedenstellend beantworten, so dass eine künstlerische Auseinandersetzung mit diesen Themen immer von Interesse sein wird.

Die amerikanische Literaturkritikerin Michiko Kakautani formulierte es so: „Der grundlegende Impuls hinter der Kunst ist das Bedürfnis, das Chaos des Alltags zu ordnen, es in etwas Besseres, etwas Gestaltetes, etwas Befriedigenderes zu verwandeln – es zu etwas mit einem Anfang, einer Mitte, einem Ende zu machen.“ (9 S. 15) – Kunst und damit auch Filme also als Reduzierung und Vereinfachung der Realität in einen für den Menschen „verdaubaren“ Rahmen.

Wird die wahre Komplexität des Daseins also wenn, dann nur im Subtext ergründet, während die Geschichte selbst für den Zuschauer immer relativ einfach gehalten wird?

Was macht sonst noch den Unterschied, zwischen erfolgreichen Geschichten und weniger erfolgreichen aus? Warum schafften es beispielsweise die Brüder Grimm mit ihren Märchen bis heute die Menschen zu verzaubern, während etliche andere Märchenautoren in Vergessenheit gerieten? Warum sind viele Maler, Komponisten, Bildhauer, Dichter nur noch eine Randnotiz der Kultur-Geschichte, während Rembrandt, Beethoven, Michelangelo oder Goethe sich immer noch großer Beliebtheit erfreuen? Sie alle erzählten Geschichten in ihrer Kunstform, doch nur wenige waren erfolgreich oder sogar für die Kultur bedeutsam. Liegt es an der Professionalität, mit der die Letztgenannten ihren Beruf ausübten? Sicherlich nicht ausschließlich, denn Professionalität ist zum Einen erlernbar und zum Anderen nicht so selten, dass sie nicht auch andere Künstler beherrschten.

Für Robert McKee bedeutet eine gute Story „etwas Erzählenswertes, das die Welt hören möchte“ (7 S. 29). Und darin steckt ein Indiz für erfolgreiche Kunst, ob im Film oder in jedem anderen Bereich: Der Künstler sollte eine Geschichte so erzählen, dass die ihr innewohnende Frage, ihr Konflikt zeit- und raumlos ist – und das nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Erzählweise.

Das muss schon im Thema der Geschichte, der Prämisse, deutlich werden. „Das Thema ist die zentrale Idee, die der Geschichte zu Grunde liegt. Es manifestiert sich vor allem in der Art und Weise, wie Klimax und Auflösung erreicht werden.“ (10 S. 94) Je allgemeingültiger und einfacher die Prämisse, umso universaler der Film und umso höher ist die Wahrscheinlichkeit für seinen Erfolg?

Abgeleitet aus diesen Merkmalen ergeben sich folgende Hypothesen:

- ➔ Erfolgreiche Filme behandeln universelle Themen, die für jedes Land der Erde zu jeder Zeit gelten.
- ➔ Erfolgreiche Filme behandeln eine auf den ersten Blick triviale Thematik und vermitteln alles Tiefgründige über den Subtext.

2.2 Analysegegenstand: Das Drehbuch

„Eine Geschichte ist eine Erzählung, von der der Zuschauer wissen will, wie es weiter geht! (Bill Buford)“ (8 S. 121)

Obwohl im Fokus einer Handlungsanalyse immer der fertige Film stehen muss, ist es notwendig, die Grundregeln, Schemata und den Aufbau eines Drehbuchs und damit einer Geschichte zu verstehen.

Laut Syd Field gleicht ein Drehbuch „einem System. Es besteht aus Einzelteilen, die untereinander verbunden sind und durch Aktionen, Figuren und dramatische Notwendigkeiten zu einer Einheit werden.“ (8 S. 70) Wenn ein Drehbuch also aus Einzelteilen zusammengesetzt ist, lässt es sich auch nachträglich wieder in Einzelteile auseinandernehmen und analysieren.

Für Dennis Eick gibt es zunächst zwei Grundformen einer Geschichte: Sie kann aus „der Plotidee heraus entwickelt“ werden oder auf den „Figuren gründen“ (10 S. 87). Ersteres gilt vor allem für den amerikanischen Film, dessen Konflikt meist aus dem Plot und nicht aus den Figuren heraus entsteht. Als Beispiel nennt Eick hier den Actionfilm SPEED (1994). In europäischen Filmen entsteht die Handlung hingegen vor allem aus den Figuren heraus, wie zum Beispiel im französischen Film LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN (2001).

Robert McKee geht noch einen Schritt weiter und teilt Spielfilme in drei verschiedene Strukturen ein: Den Archeplot, den Antipplot und den Miniplot (7 S. 56 - 60). Die meisten Spielfilme bedienen dabei seiner Ansicht nach den Archeplot, der den äußeren Konflikt betont. „Obwohl Figuren häufig starke innere Konflikte durchleben, liegt die Betonung auf ihren Kämpfen in persönlichen Beziehungen, mit gesellschaftlichen Institutionen oder mit Kräften in der physischen Welt.“ (7 S. 59f.). Die Zeit ist meist linear, das Ende abgeschlossen, die Geschichte um einen aktiven Protagonisten aufgebaut, dem am Ende eine irreversible Veränderung widerfahren ist. Für McKee ist der Archeplot das klassische Story-Design. Filme, die den Archeplot bedienen, sind zum Beispiel BLADE RUNNER (1982), DOCTOR ZHIVAGO (1965), ONCE UPON A TIME IN AMERICA (1984), BATMAN (1989) oder FORREST GUMP (1994). Auch Robert Blanchet beschreibt den Archeplot ähnlich. Für ihn basiert der Unterhaltungswert des Hollywoodkinos darauf, „dass es nahezu immer eine starke ‚materielle‘ Handlungsebene gibt. Auch das tiefgründigere und ernsthafte Drama [...] wird im

Hollywoodfilm in der Regel über eine starke ‚materielle‘ Oberflächenhandlung – den Plot im üblichen Sinne – inszeniert.“ (11 S. 25)

Die nächste Struktur nach McKee ist der Miniplot, der in seinen Grundzügen zwar dem Archeplot entspricht, aber nach Einfachheit und Ökonomie strebt, „während er so viel vom Klassischen beibehält, dass der Film immer noch das Publikum befriedigt und mit dem Gedanken: ‚Was für eine gute Story!‘ aus dem Kino entlässt.“ (7 S. 56f.) Meist ist diese Reduzierung des Archeplots daran zu erkennen, dass nicht der äußere, sondern der innere Konflikt des Protagonisten die Handlung trägt. Oft gibt es sogar mehrere Protagonisten oder einen passiven Protagonist. Diese Strukturform mit ihrem offenen Ende ist meistens in den sogenannten „Arthouse- oder Programmkinofilmen“ zu finden. Beispiele für den Miniplot sind PARIS, TEXAS! (1984), SMULTRONSTÄLLET (1957), PELLE EROBREREN (1987), A RIVER RUNS TROUGH IT (1992) oder IL DESERTO ROSSO (1964).

Eine weitere Struktur ist laut McKee der Antiplot, „die Kino-Entsprechung zum Antiroman oder Nouveau roman und dem Theater des Absurden“ (7 S. 57). Ein Film mit Antiplot-Struktur ist vor allem daran zu erkennen, dass er allen Seh- und Erzählgewohnheiten widerspricht. Er kehrt es um, „um die Idee formaler Prinzipien selbst auszubeuten, vielleicht lächerlich zu machen“ (7 S. 57). Beispielfilme für den Antiplot sind 8 ½ (1963), UN CHIEN ANDALOU (1929), MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL (1975), WAYNE’S WORLD (1992) oder LOST HIGHWAY (1997). Charakteristisch für den Antiplot ist außerdem die Koinzidenz der Handlung. Das heißt, dass die Handlungen in der Geschichte meist unmotiviert und unbegründbar sind und oft keinen weiteren Einfluss auf die folgende Geschichte ausüben. Dinge passieren einfach, ohne Auswirkungen zu haben, und zerlegen daher die Geschichte in divergente Episoden und ein offenes Ende, „wodurch die Unverbundenheit des Daseins zum Ausdruck kommt“ (7 S. 63f.).

Der Gegensatz zur Koinzidenz ist die Kausalität, wie sie für den Archeplot und den Miniplot und somit für einen Großteil aller Geschichten üblich ist: Jede Handlung ist für die Geschichte selbst notwendig und hat eine direkte Auswirkung, die die Story weiter vorantreibt. Dadurch wird eine sich steigernde Kettenreaktion ausgelöst, die die Szenen zu Sequenzen, die Sequenzen zu Akten und die Akte zu einem Film verbinden und so ein logisches, sich bedingendes Gefüge entstehen lassen.

Aus diesen Punkten lassen sich nun folgende, mögliche Hypothesen ableiten:

- ➔ Erfolgreiche Filme sind in ihrer Struktur Archeplots.
- ➔ Erfolgreiche Filme erzählen kausale Geschichten.
- ➔ Die Geschichten erfolgreicher Filme entstehen aus der Plotidee und nicht aus den Figuren.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben eine „starke“ Oberflächenhandlung.

2.3 Analysegegenstand: Der Aufbau

„Eine Story ist eine Reihe von Akten, die sich zu einem Höhepunkt im letzten Akt oder Story-Höhepunkt aufbauen, der eine absolute und irreversible Veränderung mit sich bringt.“ (7 S. 52)

McKees Beschreibung ist natürlich simplifiziert, denn der Aufbau eines Drehbuchs setzt sich aus deutlich mehr als nur drei Akten zusammen. Grundsätzlich hat das Standard Drehbuch „etwa 120 Seiten, das sind etwa 2 Stunden Film. Man rechnet eine Seite Drehbuch pro Minute Film“³ (8 S. 12).

Der Aufbau eines gewöhnlichen Drehbuchs lässt sich am besten an der klassischen 3-Akt-Struktur erläutern. Nach Fields Meinung entsprechen sogar alle Drehbücher dieser „grundlegenden, geradlinigen Struktur“ (8 S. 11). Das allein ist allerdings nicht immer richtig, da es auch erfolgreiche Filme gibt, die mehr als drei Akte haben. Als Beispiel sei hier Steven Spielbergs RAIDERS OF THE LOST ARK (1981) genannt, der so viele Handlungswechsel vollzieht, dass eine Aktstruktur schon fast nicht mehr zu erkennen ist.⁴ Solche Filme bilden allerdings die Ausnahme.

In der klassischen 3-Akt-Struktur ist der erste Akt eine Einführung in die Handlung. Der Protagonist wird in seinem normalen Umfeld vorgestellt und der Hauptkonflikt etabliert. Also eine Exposition wie im klassischen Drama.

³ Damit das Kredo eine Seite entspricht einer Minute aufgeht, gibt es spezielle Formatvorlagen und Programme zur Drehbucherstellung, die dem Drehbuchautor helfen, das zeitliche Gefühl für seine Geschichte zu behalten.

⁴ Robert McKee spricht in *Story* von nicht weniger als sieben Akten (Vgl. 7 S. 240).

Den zweiten Akt wird „mit dem Terminus Konfrontation“ bezeichnet, „denn die Basis jeder dramatischen Handlung ist der Konflikt“ (8 S. 13). Er nimmt den größten Teils des Films ein und zeigt die „Reise des Helden“, um sein Ziel zu erreichen, wie offensichtlich oder versteckt es auch sein mag.

Der dritte Akt ist die Auflösung und beendet die Story, meist in einem Finale.

Zwischen den Akten gibt es die sogenannten Plot Points: „ein Plot Point greift in die Handlung ein und [...] ist ein Ereignis oder Zwischenfall, der die Story voran bewegt.“ (8 S. 77) Nach dem ersten Akt bringt der erste Plot Point die Handlung in Gang, zeigt dem Helden seinen Konflikt. Nach dem zweiten Akt wendet er die Geschichte nochmal, um so den dritten Akt so wenig vorhersehbar wie möglich zu gestalten.

Umso mehr Akte ein Film hat, umso mehr Plot Points bedarf es, nämlich am Ende eines jeden Aktes einen. Ausgeschlossen davon ist der letzte Akt.

Der Akt selbst „ist eine Folge von Sequenzen, die in einer Höhepunktszene gipfelt, die einen bedeutenden Umschwung verursacht und in ihrer Auswirkung stärker ist als jede vorangehende Sequenz oder Szene“ (7 S. 51).

Die von McKee angesprochene Sequenz „ist eine Serie von Szenen, die durch eine einzige Idee zusammengehalten wird“ (8 S. 70). Sie ist also wie ein kleiner eigenständiger Handlungsblock, fast eine Art Kurzfilm, die aus direkt zusammenhängenden Szenen besteht und am Ende in einem kleinen Höhepunkt kulminiert. (7 S. 48)

Eine Szene ist die kleinste zusammenhängende Struktur im Drehbuch und laut McKee „eine durch Konflikt erzeugte Handlung in mehr oder weniger kontinuierlichem Zeit-Raum-Gefüge, welche die wertgeladene Lebensbedingung einer Figur um mindestens einen Wert mit einem wahrnehmbaren Grad an Bedeutsamkeit wendet“ (7 S. 45).

Im Idealfall ist auch eine einzige Szene wie ein ganzes Drehbuch, ein Akt oder eine Sequenz strukturiert. Das heißt, es gibt eine Einleitung, einen Hauptteil, einen Höhepunkt, meist in Form einer Handlungswende oder einem Story-Ereignis, und ein Ende.

Bringt eine Szene keine Wende in der Handlung oder irgendeine Form von Story-Ereignis oder anders gesagt, bringt sie die Handlung oder den Protagonisten des Films auf keine Art und Weise weiter, ist sie überflüssig und wird spätestens im Schnitt des Films entfernt. Das Story-Ereignis selbst erklärt McKee als bedeutsame Veränderung in der Lebenssituation einer Figur, „die in Begriffen eines Wertes ausgedrückt und erfahren und durch Konflikt erreicht wird“ (7 S. 44).

Am Schluss jeden Films steht das Ende, welches McKee und Field in offen oder geschlossen unterteilen. Werden alle wesentlichen Handlungen und die beim Erzählen entstandenen Fragen beantwortet, handelt es sich um ein geschlossenes Ende. Diese Art des Abschlusses ist typisch für einen Großteil der Spielfilme, da er das Publikum mit einem befriedigten Gefühl aus dem Kino entlässt. Lässt das Ende jedoch Fragen unbeantwortet oder schließt Handlungen nicht ab, handelt es sich um ein offenes Ende. Besonders bei Mini- und Antiplots ist diese Form des Ausgangs stark vertreten. Für den Zuschauer erfordert es ein aktiveres Auseinandersetzen mit dem Film und ist nicht selten unbefriedigend.

Das Ende kann in den meisten Fällen die Aussage des gesamten Films beeinflussen: Entweder es ist positiv oder negativ, optimistisch oder pessimistisch, lebensbejahend oder lebensverneinend. Diese beiden Möglichkeiten sind fast nicht zu umgehen, nur selten und das meist auch nur in Mini- oder Antiplots überlässt ein Ende die Entscheidung zwischen positiv oder negativ vollkommen dem Zuschauer.

Syd Field schreibt zu der Frage, wie die die Aussage eines Schlusses sein muss: „Es gibt wahrlich bessere Schlüsse [...], als seine Hauptfiguren verhaftet, erschossen, ermordet werden, in Gefangenschaft geraten oder sterben zu lassen. [...] Die Kinobesucher der 70er und 80er Jahre wollen einen positiven Schluss sehen!“ (8 S. 45)

Es bleibt festzuhalten, dass die 3-Akt-Struktur nur eine von mehreren Varianten ist. Es gibt Filme mit mehr⁵ und auch, was äußerst selten vorkommt, mit weniger Akten⁶. Es gibt sogar Filmemacher, die für ihre Filme beanspruchen, gar keine Akt-Struktur verwendet zu haben. Letztendlich ist diese Art der Einteilung nur eine Hilfestellung, eine Art Richtlinie, die es einfacher macht, eine Geschichte zu

⁵ Beispiel: THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE & HER LOVER mit 9 Akten (7)

⁶ Hauptsächlich Experimental- und Kurzfilme.

schreiben, zu analysieren oder zu bewerten. Sie bringt Ordnung in 120 Seiten voller Schriftzeichen und trifft im Großteil aller Fälle auch zu.

Mögliche Hypothesen, die sich aus dem Aufbau einer Geschichte ergeben, sind:

- ➔ Die Geschichten erfolgreicher Filme bedienen sich der klassischen 3-Akt-Struktur.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben ein geschlossenes Ende.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben eine positive, lebensbejahende Aussage.

2.4 Analysegegenstand: Der Protagonist

„Der Protagonist ist der Beweger, er ist der, durch den das geschieht, was geschieht. Natürlich beeinflussen auch andere Faktoren die Handlung. Doch ihr Einfluss ist bei weitem geringer.“ (12 S. 47 - 48)

Im Großteil aller Filme, nämlich in fast allen Arche- und Miniplots, führt den Zuschauer ein einziger Hauptprotagonist durch die Handlung. Der ist laut Faulstich „eine Art Leerstelle, die selbst relativ blass und aussagelos erscheint. eine Art 'alter Ego' des Zuschauers, das an Stelle des Zuschauers agiert und die Fragen stellt, die dieser stellen würde [...]“ (13 S. 97). Drehbuchautor Tom Lazarus formuliert dieselbe Aussage mit den einfachen Worten: „Wir erleben die Geschichte über die Figuren.“ (9 S. 25)

Weiterhin führt Faulstich aus, dass der Protagonist das Wahrnehmungszentrum des Films, die Schlüsselfigur und die Klammer, die alles zusammenhält ist. Allerdings muss er dabei nicht zwingend ein Held sein (13 S. 97), nicht umsonst gibt es in der Filmgeschichte auch viele Antihelden in erfolgreichen Filmen.

McKee unterscheidet zwischen zwei Arten des Protagonisten: Dem aktiven und dem passiven Protagonisten. Der aktive Protagonist „führt bei der Verfolgung seines Wunschzieles in direktem Konflikt mit den Leuten und der Welt um ihn Handlungen aus“ (7 S. 61). Diese Art von Protagonist ist meist der Held, der alles tut um sein Ziel zu erreichen und ist typisch für den Archeplot. Der passive Protagonist hingegen ist „äußerlich inaktiv, während er innerlich in Konflikt mit Aspekten seiner eigenen Natur ein Wunschziel verfolgt“ (7 S. 61). Oft also der Antiheld, der nicht durch sich selbst, sondern von seiner Umwelt durch die

Geschichte getrieben wird. Beispiele hierfür sind Steven Spielbergs WAR OF THE WORLDS (2005) oder Alexander Paynes SIDEWAYS (2004).

Allerdings ist eine derart strikte Unterscheidung in den meisten Filmen unmöglich. Oft ist der Protagonist im ersten Akt passiv, um dann erst im zweiten oder sogar dritten Akt zum aktiven Protagonisten zu werden. Und selbst ein passiver Protagonist wird in den meisten Filmen zumindest für einige Momente aktiv, meistens im Finale und ist damit also nicht mehr als reiner passiver Protagonist zu werten. Aber auch hier gilt wohl wieder McKees Leitsatz: „[Die] Story handelt von Prinzipien, nicht von Regeln.“ (7 S. 10)

Um eine Identifikation mit dem Protagonisten zu ermöglichen, sollte der Zuschauer nach Peter Hant dessen Ziel kennen – ungeachtet dessen, ob der Protagonist sich selber über dieses bewusst ist. „Dieses Ziel muss konkret und greifbar sein. Der Protagonist mag nach ‚Liebe‘, ‚Freiheit‘ oder ‚Macht‘ streben, doch das alleine ist nicht genug. Der Autor muss seiner Hauptfigur ein materielles Ziel geben, das die ideelle Qualität, nach der er strebt, ausdrückt [...]. Diese Ziel kann sich im Verlauf der Geschichte ändern, aber zu jedem Zeitpunkt muss der Zuschauer wissen, welches Ziel der Protagonist verfolgt.“ (12 S. 24f.)

Christopher Keane widmet sich in seiner Beschreibung des typischen Protagonisten eines Hollywood-Spielfilms mehr dem Inneren der Figur. Laut ihm kann eine „Figur, die bereits am Anfang als strahlender Held erscheint“, nicht faszinieren. Ein guter Film braucht „ein menschliches Wesen mit Achillesfersen und Problemen“ (14 S. 45). Dabei sei allerdings wichtig, dass die Konflikte nachvollziehbar sind, damit sich der Zuschauer mit ihnen identifizieren kann. Will ein Film also weltweit erfolgreich sein, muss der Zuschauer einen Protagonisten sehen, in dessen Problemen er sich ohne weiteres wiederfindet – egal aus welcher Kultur, Gesellschaft, Religion, sozialem Umfeld etc. sie entstammen.

Robert Blanchet schreibt in seinem Buch „Blockbuster“, dass sich dem „Ziel oder den Zielen des Protagonisten [...] im Laufe der Handlung zahlreiche und nach Möglichkeiten immer größere Hindernisse in den Weg“ stellen, die „überwunden werden müssen oder den Handlungsspielraum des Helden zunehmend einengen. Nicht zuletzt gehen diese Hindernisse auf die entgegenlaufenden Ziele eines Antagonisten zurück.“ (11 S. 25)

Der Antagonist ist als Gegenpol des Protagonisten ein oft verwendetes, aber nicht zwingend notwendiges Mittel. Er hat den Vorteil, dass alle Kräfte, die gegen den Protagonisten stehen, personifiziert und so für den Zuschauer greifbar gemacht werden. Oft ist es auch gerade erst der Antagonist, der „für den Plot sorgt“ (14 S. 52), also die Geschichte überhaupt erst ins Rollen bringt. Zudem macht er den Helden noch sympathischer und die Identifikation mit ihm für den Zuschauer dadurch leichter.

In Bezug auf den Protagonisten lassen sich also folgende Hypothesen erstellen:

- ➔ Erfolgreiche Filme haben einen aktiven Hauptprotagonisten.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben nur einen Hauptprotagonisten.
- ➔ Das Ziel des Hauptprotagonisten ist dem Zuschauer bei einem erfolgreichen Film die gesamte Laufzeit über klar.
- ➔ Die Hauptprotagonisten erfolgreicher Filme sind nicht perfekt, sondern von Anfang an konfliktbeladen. Die Konflikte sind dabei allgemeingültig, so dass sich jeder Zuschauer in ihnen wiederfinden kann.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben einen Antagonisten.

2.5 Analysegegenstand: Die Handlung

„Das Setting einer Story ist vierdimensional – Epoche, Dauer, Schauplatz, Konfliktebene.“ (7 S. 81)

Diese vier Punkte sind es, die zu Beginn einer jeden Filmanalyse benannt werden sollten. Denn sie geben den Rahmen für die Handlung vor und bedingen alle weiteren Aspekte der Story. Die Epoche ist dabei der Ort der Story in der Zeit, sei es ein spezieller Punkt oder eine bestimmte Ära in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft.⁷ Die Dauer beschreibt die Zeit der Filmhandlung und deren Dauer. Erzählt der Film eine Geschichte von mehreren Jahren? Oder nur wenige Tage? Oder spielt er in Echtzeit in einem Zeitraum von 90 Minuten? Oder dehnt er sogar die tatsächliche Zeit und verlängert sie? Der Schauplatz bezeichnet den Ort der Handlung, das kann eine konkrete Adresse oder auch nur, wie zum Beispiel in einem Science Fiction Film, ein Planet sein. Die Konfliktebene ist der Story-Ort im

⁷ Zum Beispiel: Antike, Kalter Krieg, Russische Revolution.

gesellschaftlichen, politischen, biologischen, ideologischen Raum etc. Auf welchen Ebenen findet der Handlungskonflikt statt? (7 S. 81ff)

Auch das Genre des Films ist grundsätzlich zu klären. Genres sind „Ordnungsschemata, mit denen sich Spielfilme hinsichtlich ihrer Handlung, ihrer räumlichen und zeitlichen Situierung, ihrer bildlichen Motive, ihres visuell-ästhetischen Stils, ihrer narrativen Muster und ihrer Textperspektive klassifizieren lassen“ (15 S. 51). Es gibt unzählige verschiedene Genres je nachdem, welche Einteilung zu Grunde gelegt wird bzw. wie genau der Film klassifiziert werden soll. Da die Genrebestimmung in dieser Masterarbeit aber nur dazu dient, dem Leser eine Orientierungshilfe zu bieten und für die Analyse selbst eine sehr untergeordnete Rolle spielt, wird sie allgemein gehalten und richtet sich nach den gängigen Bezeichnungen: Liebesfilm, Abenteuerfilm, Horrorfilm, Science Fiction Film, Actionfilm und Thriller.

3 Filmanalytischer Teil

3.1 Ziel der Inhaltsanalyse

Um herauszufinden, welche erzählerischen Gemeinsamkeiten weltweit finanziell erfolgreiche Kinospielefilme auf der Handlungsebene besitzen, werden die Handlungen, deren Themen, Strukturen und Aussagen in Form einer Inhaltsanalyse untersucht.

3.2 Analyseinheit - Die Liste der erfolgreichsten Filme

Es gibt keine offizielle Liste der weltweit erfolgreichsten Filme unter Berücksichtigung der Inflation. Alle Listen, die sich mit Einspielergebnissen beschäftigen, beziehen sich entweder nur auf den US-amerikanischen Markt oder sind nicht inflationsbereinigt. Auch werden zu den Einspielergebnissen in verschiedenen Medien und Publikationen unterschiedliche Angaben gemacht. Eine vergleichbare Liste zu finden oder zu erstellen ist daher äußerst schwierig, wenn nicht sogar unmöglich, da Einspielergebnisse, je älter ein Film ist, durch verschiedene Einflüsse wie Wiederaufführungen etc. immer stärker verwässert werden.

Zudem ist außerdem noch die Frage zu klären, was überhaupt zu Einspielergebnissen hinzu zählt: Allein die Kinoauswertung oder auch Verkäufe für den Heimvideomarkt? Da Letztere erst mit der Einführung der Videokassette Ende der 80er Jahre populär wurden und die dafür zu findenden Zahlen äußerst ungenau sind, beschränkt sich diese Arbeit allein auf die Kinoeinspielergebnisse.

Als Quelle für sämtliche Einspielergebnisse dient dabei die amerikanische Website boxofficemojo (16) am 03.11.2011, eine zur International Movie Database⁸ gehörende Website, die sehr oft als Referenz für Einspielergebnisse herangezogen wird und ihre Daten direkt von den Vertrieben bekommt. Zur Inflationsbereinigung dieser Daten diente der Consumer Price Index (CPI)⁹, ein statistische Formel, mit deren Hilfe Geldwertsänderungen über die Zeit berechnet werden können. Dazu wird das Einspielergebnis aus dem jeweiligen Jahr auf ein anderes Jahr hoch- oder zurückgerechnet.

⁸ www.imdb.com

⁹ <http://www.bls.gov/cpi/>

Da das letzte abgeschlossene Jahr zu Beginn der Erstellung dieser Masterarbeit 2010 war, wurden alle Ergebnisse auf dieses Jahr hochgerechnet. Daraus ergibt sich folgende Tabelle:

Tabelle 1: Einspielergebnisse der erfolgreichsten Filme inflationsbereinigt.

Platz	Titel	Erscheinungs- jahr	Einspielergebnis in Millionen (Erscheinungsjahr)	Ergebnis bereinigt in Millionen (2010)
1	Gone with the Wind	1939	\$400.2	\$6,278.13
2	Avatar	2009	\$2,782.3	\$2,827.94
3	Star Wars	1977	\$775.4	\$2,790.11
4	Titanic	1997	\$1,843.2	\$2,504.18
5	The Exorcist	1973	\$441.1	\$2,166.32
6	Sound of Music	1965	\$286.21	\$1,981.26
7	Jaws	1975	\$470.7	\$1,907.79
8	E.T	1982	\$792.9	\$1,790.09

Wie schon in der Einleitung erläutert, werden aus Gründen der Vergleichbarkeit erst Filme ab dem Jahr 1975 mit in die Analyse einbezogen. Die Sehgewohnheiten waren 1939 durch ein Fehlen privater TV-Geräte noch vollkommen andere, so dass solch horrende Einspielergebnisse wie von GONE WITH THE WIND heutzutage nicht mehr möglich wären. Es ist also notwendig, einen Startpunkt festzulegen. Für diesen wurde das Jahr 1975 gewählt, da dort mit JAWS der Beginn der Blockbusterära eingeläutet wurde.

Zwar gab es schon 1973 mit dem Film BILLY JACK den Versuch, eine Kinoauswertung durch eine große Marketingkampagne zu lancieren und auch THE EXORCIST erreichte im selben Jahr in den Medien hohe Aufmerksamkeit – aber erst Steven Spielbergs JAWS reizte 1975 alle Möglichkeiten der Vermarktung weltweit aus. Wird die Liste also um alle Filme von vor 1975 reduziert, ergibt sich folgende Tabelle:

Tabelle 2: Einspielergebnisse der erfolgreichsten Filme ab 1975 inflationsbereinigt.

Platz	Titel	Erscheinungs- jahr	Einspielergebnis in Millionen (Erscheinungsjahr)	Ergebnis bereinigt in Millionen (2010)
1	Avatar	2009	\$2,782.3	\$2,827.94
2	Star Wars	1977	\$775.4	\$2,790.11
3	Titanic	1997	\$1,843.2	\$2,504.18
4	Jaws	1975	\$470.7	\$1,907.79
5	E.T	1982	\$792.9	\$1,790.09

Mit diesen fünf Filmen wird sich die Masterarbeit, geordnet nach der Höhe ihres Einspielergebnisses, auf den folgenden Seiten beschäftigen.

3.3 Definition Blockbuster

Blockbuster werden Film genannt, die bei ihrem Erscheinen von einer großen Marketingkampagne flankiert werden. Das bezieht sich auf Kinotrailer, TV-Werbung, Print- und Plakatkampagnen und eine enge Zusammenarbeit mit den Medien durch Interviews, Kinotouren, provozierte Skandale und das Lancieren von Schlagzeilen. Zusätzlich können diese Maßnahmen noch durch Lizenzverkäufe und Merchandising ergänzt werden, die zum Einen Geld einspielen und zum Anderen den Film einer breiten Öffentlichkeit bekannt machen.

Außerdem werden Blockbuster in einer sehr hohen Kopienanzahl gleichzeitig in die Kinos eines Landes gebracht, statt die Zahl – wie es vor 1975 üblich war – bei Erfolg Stück für Stück zu steigern. So ist es für den Konsumenten fast unmöglich, an einem aktuellen Blockbuster „vorbeizukommen“.

JAWS war der erste Film, bei dem diese Art der Vermarktung bewusst weltweit genutzt wurde und dem unter anderem dadurch ein gigantischer Erfolg beschieden war. Allerdings gab es schon 1972 eine Low-Budget-Produktion namens BILLY JACK bei der der Regisseur und Hauptdarsteller Tom Laughlin diese Methode erfolgreich in kleinerem Maßstab anwendete: Nachdem Warner Bros. seinen geflopten Film ungenügend vermarktet hatte, verklagte er sie erfolgreich und brachte den Film in Südkalifornien selbst noch einmal heraus. „Diesmal mit einem bisher unüblichen Aufwand an Print- und TV-Werbung, verbunden mit einer flächendeckenden Mitbuchung von Kinos (sogenanntes Four Walling) in der

Region des Sendegebietes [...] Billy Jack erzielte darauf das bis dahin höchste Erstwochen-Einspielergebnis in Südkalifornien und konnte mit derselben Strategie in den übrigen Märkten seine Einnahmen aus dem ursprünglichen Release insgesamt verneunfachen.“ (11 S. 167)

Da diese Methode also durchaus Erfolg versprach, wurde sie von JAWS, der mit mehr als 400 Kopien in den USA startete, 1975 übernommen. Aufgrund des hohen Einspielergebnisses des Films etablierte sich diese Methode bald als Grundvoraussetzung für den Vertrieb eines jedes High-Budget-Films und revolutionierte dadurch in kürzester Zeit die gesamte Kinobranche.

3.4 Analyseform

Bei einem Kinospielefilm durchläuft die Geschichte etliche Etappen, ehe sie schließlich dem Zuschauer erzählt wird. Von der ersten Idee des Autors, über das fertige Drehbuch, den Filmdreh und die Inszenierung des Regisseurs bis hin zum Filmschnitt wird sie immer wieder verändert, bearbeitet und im besten Fall optimiert. Trotzdem erzählt der fertige Film am Ende in den meisten Fällen immer noch dieselbe Grund-Geschichte, die der Drehbuchautor einst zu Papier gebracht hat.

Der Begriff „Drehbuch“ ist trotzdem nicht gleichzusetzen mit dem Begriff „Geschichte“. Denn ein Drehbuch ist nur ein temporäres Stadium der Geschichte, die einen Film erzählen wird. Nicht umsonst geht Jochen Brunow davon aus, dass „im Prozess einer Verfilmung ein Drehbuch verbrennt“ (17 S. 36). Das heißt, dass es nicht abgeschlossen ist, wenn die Dreharbeiten beginnen, sondern sich auch weiterhin immer wieder ändert. Beispielsweise durch Improvisation der Darsteller, spontane Einfälle des Regisseurs, technische Gegebenheiten, die Änderungen notwendig machen oder einfach durch finanzielle Probleme, die entsprechende Folgen mit sich ziehen. Spätestens im Schnitt ist das Drehbuch dann „verbrannt“ und durch den Film selbst überholt, der nun eine eigene Sprache gefunden hat. Daher ist es bei der Betrachtung der Story eines Filmes von größter Wichtigkeit, nicht allein das Drehbuch zu betrachten, sondern es immer in den Kontext zu der Geschichte des fertigen Films zu setzen bzw. dieser eine größere Bedeutung beizumessen.

Der bekannte Filmanalyst Werner Faulstich schreibt dazu: „Das Drehbuch und auch der Drehplan [...] sind nur Stationen des Produktionsprozesses und für die

Filmanalyse durchaus verzichtbar.“ (13 S. 65) Folglich wird den folgenden Analysen daher der fertige Film zu Grunde gelegt.

Faulstich empfiehlt außerdem für komplexere Filmanalysen die Erstellung eines ausführlichen Filmprotokolls. Einer Art detailliertem Drehbuch, in welchem nur das beschrieben ist, was auch im fertigen Film zu sehen ist und welches auch auf die Inszenierung, das Schauspiel, die Musik etc. eingeht. Für eine Analyse der reinen Handlung wie in dieser Masterarbeit bedarf es so einem aufwendigen Protokolls allerdings nicht. Deshalb wird die Handlungsanalyse hier mit Hilfe der im Theorie-Teil aufgestellten Kategorien und Hypothesen durchgeführt.

3.5 Kategoriendefinition

Die vorliegende Masterarbeit geht die Handlungsanalyse mit Hilfe vier verschiedener Kategorien an:

3.5.1 Produktion und Umfeld

Zuallererst werden zu jedem Film einige wichtige Produktionsnotizen genannt, um den Film, seine Produktion und seine „Macher“ zeitlich, inhaltlich und gesellschaftlich in einen Kontext setzen zu können.

3.5.2 Story

Es folgen das Genre und eine kurze Inhaltsbeschreibung der Handlung und die vier Dimensionen der Story werden geklärt: Epoche, Dauer, Schauplatz, Konfliktebene. Außerdem wird festgestellt, ob es sich bei der Struktur um einen Archeplot, einen Miniplot oder einen Antiplot handelt. Ist die Story koinzident oder kausal?

3.5.3 Handlungsstruktur

Hier beginnt die Aufschlüsselung der Handlungsstruktur: Wie viele Akte, Sequenzen, Szenen hat der Film, wie lang sind sie, wann kommen welche Plot Points. Gibt es einen oder mehrere Protagonisten, sind sie aktiv oder passiv? Wie viele Hauptfiguren gibt es? Wie viele Haupt- und wie viele Subplots? Ist das Ende offen oder geschlossen?

3.5.4 Aussagen, Subtext und Universalität

In dieser Kategorie werden die Handlung und ihr Subtext analysiert: Was sind die Grundaussagen des Films, sind sie eher positiv oder negativ? Sind sie spezifisch für ihr Land und ihre Zeit oder universell? Lässt sich die Geschichte auch auf andere Settings übertragen? Welche Altersgruppen spricht die Handlung an und warum? Aus diesen Kategorien ergeben sich – in eine logische Reihenfolge gebracht – folgende, im theoretischen Teil hergeleitete Hypothesen:

- ➔ Die Geschichten erfolgreicher Filme entstehen aus der Plotidee und nicht aus den Figuren.
- ➔ Erfolgreiche Filme behandeln universelle Themen, die für jedes Land der Erde zu jeder Zeit gelten.
- ➔ Erfolgreiche Filme behandeln eine auf den ersten Blick triviale Thematik und vermitteln Tiefgründiges über den Subtext.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben eine „starke“ Oberflächenhandlung.
- ➔ Erfolgreiche Filme von der Struktur her Archetypes.
- ➔ Erfolgreiche Filme erzählen kausale Geschichten.
- ➔ Die Geschichten erfolgreicher Filme bedienen sich der klassischen 3-Akt-Struktur.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben nur einen Hauptprotagonisten.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben einen aktiven Hauptprotagonisten.
- ➔ Das Ziel des Hauptprotagonisten ist dem Zuschauer bei einem erfolgreichen Film die gesamte Laufzeit über klar.
- ➔ Der Hauptprotagonist erfolgreicher Filme ist nicht perfekt, sondern von Anfang an konfliktbeladen. Die Konflikte sind dabei allgemeingültig, so dass sich jeder Zuschauer in ihnen wiederfinden kann.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben einen Antagonisten.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben ein geschlossenes Ende.
- ➔ Erfolgreiche Filme haben eine positive, lebensbejahende Aussage.

3.5.5 Rezeption in der Presse und Bedeutung

Abschließend wird ein kurzer Blick auf die Rezeption des Films in der deutschen und amerikanischen Presse geworfen und außerdem gezeigt, welche Bedeutung der Film nach seinem Erscheinen durch seinen Erfolg gewann.



A STEVEN SPIELBERG FILM

E.T.

THE EXTRA-TERRESTRIAL
IN HIS ADVENTURE ON EARTH

A STEVEN SPIELBERG FILM E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL
DEE WALLACE · PETER COYOTE · HENRY THOMAS AS ELLIOTT · MUSIC BY JOHN WILLIAMS
WRITTEN BY MELISSA MATHISON · PRODUCED BY STEVEN SPIELBERG & KATHLEEN KENNEDY
DIRECTED BY STEVEN SPIELBERG · A UNIVERSAL PICTURE · SOUNDTRACK AVAILABLE ON MCA RECORDS AND TAPES
READ THE BERKLEY BOOK ©1982 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.

DOLBY STEREO
IN SELECTED THEATERS

PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED
SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR CHILDREN

DESIGNED BY B.D. FOX & FRIENDS, INC.

3.6 Filmanalyse

3.6.1 E.T.

3.6.1.1 Story

E.T. ist ein US-amerikanisches Science Fiction Drama/Kinderfilm aus dem Jahr 1982. Regie führt Steven Spielberg, der damit nach dem finanziell relativ erfolglosen 1941 (1979) und dem sehr erfolgreichen RAIDERS OF THE LOST ARK (1982) einen weiteren Hit landete. E.T. basiert auf einer Idee von Spielberg, die von Melissa Mathison in ein Drehbuch umgesetzt wurde. Der Film wurde von Universal Pictures in Zusammenarbeit mit Amblin Entertainment produziert. Hauptdarsteller sind Henry Thomas als Elliot, Drew Barrymore als Gertie, Robert MacNaughton als Michael und Dee Wallace als Mary.

Der folgenden Analyse liegt die deutsche Collectors Edition DVD von Universal Pictures aus dem Jahr 2003 zu Grunde, die neben der verlängerten Extended Fassung des Films auch die Original Kinofassung enthält. Durch den PAL-Speedup hat der Film hier eine Länge von 110 Minuten. Die gewählte Ton-Spur ist der englische Stereo-Ton.

Setting:

Genre: Kinderfilm/Science Fiction / Drama

Epoche: 1980er Jahre

Dauer: Mehrere Tage

Schauplatz: Vorort von Los Angeles

Konfliktebene: Der Handlungskonflikt findet auf gesellschaftlicher und familiärer Ebene statt.

Inhalt:

Mitten in der Nacht landet ein Raumschiff in einem Wald in Kalifornien. Mehrere kleine Außerirdische verlassen es und sammeln Pflanzen. Als plötzlich eine Einheit der Regierung auftaucht, um die Aliens zu jagen, eilen sie zu ihrem Schiff zurück und fliegen davon. Nur der kleine E.T. schafft es nicht rechtzeitig und flieht daher in einen nahe liegenden Vorort.

In diesem lebt der elfjährige Elliot zusammen mit seinem großen Bruder Michael, seiner kleinen Schwester Gertie und seiner Mutter. Sein Vater ist vor einiger Zeit,

scheinbar mit einer anderen Frau, nach Mexiko verschwunden. Die Kinder leben zwar im materiellen Überfluss, werden jedoch von ihrer Mutter nicht ernst genommen und auch nicht ausreichend betreut. Stattdessen werden sie an den Fernseher oder ihre Spielsachen förmlich „abgeschoben“.

Mitten in der Nacht entdeckt Elliot E.T. im Schuppen des Gartens und kann mit Hilfe von Süßigkeiten das Vertrauen des Außerirdischen gewinnen. Er versteckt E.T. in seinem Zimmer und täuscht am nächsten Morgen hohes Fieber vor, um nicht in die Schule zu müssen. Der Plan gelingt, doch schnell entdecken auch Michael und Gertie den Außerirdischen und beschließen zusammen, ihrer Mutter und auch niemand anderem von ihrer Entdeckung zu erzählen. E.T. beweist währenddessen seine telekinetischen Kräfte, indem er eine vertrocknete Pflanze wieder zum Blühen bringt und kleine Bälle in der Luft schweben lässt, um den Kindern damit seine Herkunft aus einem anderen Sonnensystem zu erklären.

Am nächsten Tag muss Elliot wieder in die Schule, hat jedoch inzwischen eine starke mentale Verbindung zu E.T. aufgebaut. Als dieser sich versehentlich zu Hause mit Bier betrinkt, ist auch Elliot betrunken und lässt alle Frösche frei, die der Lehrer gerade mit den Schülern sezieren wollte. Außerdem küsst er eine Mitschülerin, nur weil E.T. parallel einen Liebesfilm im Fernsehen sieht.

E.T. beginnt, ein paar Worte Englisch zu lernen und sieht in einem Superhelden-Comic ein Art Telefon, mit der Held kommunizieren kann. Nun will auch er solch ein Telefon bauen, um „nach Haus telefonieren“ zu können. Er nutzt dazu Spielsachen von Elliot. Dessen Bruder Michael merkt währenddessen als Erster, dass es E.T. immer schlechter geht, wahrscheinlich aufgrund des fehlenden Kontaktes zu seinen Artgenossen. Zu Halloween verkleiden sie E.T. und können so von der Mutter unbemerkt das Haus verlassen. Mit seinem Fahrrad fährt Elliot in den Wald, von dem aus E.T. erfolgreich das Telefon nutzen kann, um sein Raumschiff anzufunken.

Als Elliot am nächsten Tag im Wald aufwacht ist E.T. verschwunden und er selbst krank. Er kehrt zurück zu seiner Familie und Michael macht sich auf die Suche nach dem Außerirdischen. Er findet E.T. schließlich im Sterben liegend neben einem kleinen Bach. Nachdem er das Alien zu Elliot zurückgebracht hat, entdeckt auch endlich ihre Mutter den „Hausgast“, hat jedoch nicht viel Zeit sich mit dem Gedanken anzufreunden, da das Haus in diesem Moment von Regierungsagenten gestürmt wird.

Die bauen das Haus mit aufwendiger Technik kurzfristig in eine Forschungseinrichtung um und untersuchen den sterbenden E.T. Der hat inzwischen seine mentale Verbindung zu Elliot verloren, so dass es dem Jungen wieder besser geht. Schließlich stirbt E.T., kann aber in einen von den Erwachsenen unbeobachteten Moment von Elliots Liebe und Vertrauen wiedererweckt werden. Zusammen mit Michael fliehen die zwei in einem geklauten Auto und später auf Fahrrädern und können nicht zuletzt durch die telekinetischen Fähigkeiten des Außerirdischen erfolgreich ihren vielen Verfolgern entkommen.

Zurück im Wald finden sie das Raumschiff von E.T.. Inzwischen sind auch Elliots Mutter und ein Agent der Regierung eingetroffen. E.T. verabschiedet sich von Michael, Gertie und Elliot und fliegt schließlich mit seinen Artgenossen davon.



Abbildung 2: Ausschnitt aus E.T.: Gertie verabschiedet E.T. kurz vor seinem Rückflug (18).

3.6.1.2 Produktion

Laut eigenen Aussagen hatte Regisseur Steven Spielberg schon von Kindheit an den Wunsch, einen Film über die Freundschaft eines Außerirdischen zu einem kleinen Jungen zu drehen (19). Die Ursache dafür sieht er selbst in der Scheidung seiner Eltern, die damals ein großes Loch in seiner Familie hinterlassen haben.

Bei den Dreharbeiten zu RAIDERS OF THE LOST ARK beauftragte er schließlich die Autorin und damalige Partnerin von Harrison Ford, Melissa Mathison, damit, aus dieser Geschichte ein Drehbuch zu machen. In enger Zusammenarbeit setzten sich die Beiden aller fünf Tage zusammen und diskutierten die Fortschritte, die das

Script gemacht hatte. Mathison sagt heute zu dieser engen Zusammenarbeit: "Probably for an original screenplay that's very unusual to have that kind of collaboration going on as you're working." (19)

Insofern ist das letztendliche Drehbuch weniger Werk einer einzelnen Person, sondern mehr aus der Kollaboration von Spielberg und Mathison entstanden. Das ist auch deutlich an vielen der Inhalte zu merken, die eindeutig auf Spielberg zurückgehen.

Schließlich erklärte Universal sich bereit, den Film zu drehen, hatte aber wenig Vertrauen in dessen finanzielle Zugkraft. Steven Spielberg sagte in einem Interview von 2002 dazu: "Universal wanted to make it, but thought a kids movie would lose money and kids' movies were not doing well at all." (19). Aus diesem Misstrauen gegenüber Kinderfilmen entschloss sich Universal, das Budget von E.T. auf 10 Millionen US-Dollar zu begrenzen (Vgl. 19).

Die 65 tägigen Dreharbeiten begannen schließlich am 8. September 1981 in Los Angeles. Um es den vielen jungen Darstellern etwas einfacher zu machen, drehte Spielberg den Film chronologisch. Außerdem sorgte er dafür, dass die Puppenspieler, die E.T. bewegten, hinter der Bühne versteckt waren. So wirkte E.T. wirklich wie ein lebendiges Wesen und erleichterte den Schauspielern die Interaktion (20). Die Puppe selbst wurde von Carlo Rambaldi entwickelt und laut Melissa Mathison wollten Spielberg und sie „das E.T so hässlich wie möglich aussieht, so dass das Publikum ihm am Ende lieb gewinnt“ (21 S. 191).



Abbildung 3: Steven Spielberg und Henry Thomas bei den Dreharbeiten zu E.T. (18).

Als die Dreharbeiten schließlich abgeschlossen waren, komponierte Spielbergs Stamm-Komponist John Williams noch den oscarprämierten Soundtrack.

Schon bei der ersten Vorführung vor einem größeren Publikum am 7. Mai 1982 in Houston wurde der Film begeistert aufgenommen. Von da an begann die Erfolgsgeschichte von E.T.

3.6.1.3 Umfeld

Wie später im Kapitel zu JAWS noch näher erläutert wird, waren die 70er Jahre das Jahrzehnt des Angst-, Horror- und Katastrophenfilms (22). Der kalte Krieg wurde filmisch in Geschichten verarbeitet, in denen es der „normale, kleine“ Amerikaner mit menschenfressenden Haien, brennenden Hochhäusern oder vom Teufel besessenen kleinen Mädchen zu tun bekamen.

Zusammen mit diesen Filmen, die wenige Jahre zuvor noch als B-Movies in Bahnhofskinos gelaufen wären, brach das alte Studiosystem in Hollywood zusammen und junge Regisseure wie George Lucas, Francis Ford Coppola oder Steven Spielberg bekamen große Budgets zur freien Verwendung in die Hand. Nie zuvor und nie danach gab es so eine große Umwälzung in Hollywood, die so viele ungewöhnliche Talente und Filme hervorbrachte.

Anfang der 80er hatten sich diese jungen Männer inzwischen in Hollywood etabliert und die neuen A-Pictures waren nicht mehr Dramen oder Liebesfilme, sondern Filme aus dem Genre Action, Horror oder Science Fiction. Zudem hatte sich das Blockbustersystem durchgesetzt. Große Filme wurden nur noch dann finanziert, wenn sie mit etlichen Kopien gleichzeitig und begleitet von einer gigantischen Marketingkampagne begleitet wurden.

Gleichzeitig ging der kalte Krieg langsam aber sicher seinem Ende entgegen und die Menschen schienen müde zu werden von der immer gleichen „Angstmaschinerie“, die Politik und Medien auf sie losließen. „Horrorfilme beherrschen derzeit den Kinomarkt [...] doch jede Mode provoziert ihr Gegenteil, und so war immerhin zu erwarten, dass es über kurz oder lang die Kinogänger zu den imaginären Tröstungen der Kinematographie drängen würde [...]“ (23)

Diese Tröstung war E.T., der erstmals mit weltweit großen Erfolg Völkerverständigung und –verständnis unter dem Deckmantel eines Kinderfilms propagierte.

3.6.1.4 Handlungsstruktur

➔ **Die Geschichten erfolgreicher Filme entstehen aus der Plotidee und nicht aus den Figuren.**

Auch wenn es bei E.T. im Subtext um einen Jungen geht, der die Trennung seiner Eltern nicht verkraftet hat, ist das nicht der Ursprung der Handlung. Die fußt auf der Idee, dass ein außerirdisches Wesen Freundschaft mit einem Kind schließt – gegen den Widerstand der Erwachsenen. Was die verschiedenen Charaktere für Motivationen und Hintergründe haben sind Dinge, die den Film aufwerten, interessant machen, aber für die Geschichte nicht unabdingbar sind.

Insofern ist die Hypothese der Geschichte, die aus der Idee und nicht aus den Figuren entsteht, bei E.T. zutreffend.

➔ **Erfolgreiche Filme behandeln universelle Themen, die für jedes Land der Erde zu jeder Zeit gelten.**

E.T. ist, trotz seiner vermeintlich sehr jungen Zielgruppe, ein erstaunlich komplexer Film, der sich mit einer ganzen Reihe von gesellschaftlichen und familiären Problemen beschäftigt. Der Autor Jan Uwe Rooge fasst zusammen, E.T. müsse „ein Film über Liebe und Trennung, Freundschaft und Abschied, über Verständnis und Entfremdung sein, über menschliche Werte und zwischenmenschliches Miteinander schlechthin“ (24 S. 181).

Die Biographie von Steven Spielberg zeigt deutlich, dass viele der Themen ganz persönliche Anliegen von ihm sind und deren Auftauchen im Film nicht dem Zufall geschuldet sein kann. Nicht umsonst bezeichnet er E.T. als seinen “most personal film“ (19).

“We could grow up together, E.T.!” - Kindheit und Familie

Zuallererst ist E.T. ein Film über Kindheit und Familie. Das sind die zentralen Themen, schließlich geht es um ein Kind, welches seinen Vater verloren hat und in einem Außerirdischen eine Art „Ersatz“ findet. Also ein Film über „kindliche Sehnsüchte und Ängste, wobei – paradox genug – die Gefahren nicht von den

Eindringlingen aus dem Weltraum ausgehen. Vielmehr stellen die Außerirdischen ein Ausmaß an Sanftheit und Klugheit dar, während die Erwachsenen als Quelle des Bösen und des Übels gelten.“ (24 S. 183)

E.T. zeigt einen „American Way of Life“, in dem die Kinder aufs Abstellgleis bzw. in vollkommen überfüllte Kinderzimmer oder vor den Fernseher abgeschoben werden und sich dort mit sich selbst beschäftigen müssen. Sie werden weder ernst genommen, noch werden sie verstanden. Es wird ihnen überhaupt nicht zugehört. „E.T. mag so gesehen ein Gemenge aus dem 'american way of life' sein, und die weltweite Akzeptanz des Films beweist, wie überspannend solcherart Lebensweise mittlerweile zur fraglosen Normalität geworden ist.“ (24 S. 186) Obwohl der Film in dem Punkt der Beschreibung der Kindheit also sehr Amerika spezifisch zu sein scheint, scheinen ähnliche Probleme in der ganzen Welt vorhanden zu sein – anders lässt sich das Verständnis und die Begeisterung für die Handlung des Films außerhalb der USA kaum erklären.

Laut Rogge geht Spielberg mit E.T. sogar noch weiter und liefert „eine polemische, vereinfachende Bild-Beschreibung von Auswirkungen des Zivilisationsprozesses; E.T. ist – aus sozialpsychologischer Sicht – ein filmischer Kommentar zu dem, was Freud ‚Familienroman‘ nannte, eine Reflexion über das Tribschicksal im Prozess der bürgerlichen Zivilisation“ (24 S. 188).

Letztendlich zeichnet Spielberg ein sehr trostloses und hoffnungsloses Bild der Kindheit in Amerika, zeigt allerdings auch seinen Ausweg: Kommunikation zwischen Kindern und Erwachsenen, gegenseitiger Respekt und gegenseitiges Verständnis und vor allem grenzenlose Liebe.

“He’s in Mexico with Sally.” - Trennung

Steven Spielberg machte nie ein Hehl daraus, was E.T. für ihn für eine Bedeutung hat: “I made my most personal film in 1982 with E.T.” (19). Für ihn selbst war die Scheidung seiner Eltern „das traumatischste Ereignis, das er je erlebt hatte“ (21 S. 186) und E.T. seine Reaktion darauf. Spielberg wünschte sich in seiner Kindheit „einen Freund, der mir nicht nur den Bruder, den ich nie hatte, sondern auch den Vater, den ich nicht mehr hatte, ersetzte. Und so entstand E.T.“ (21 S. 193)

Obwohl nicht klar ist, was mit Elliots Vater passiert ist, hat sein Verschwinden in Elliots Seele „etwas Endgültiges getan; E.T. kommt da, um ein wirklich böses Loch in seiner Seele zu füllen“ (25 S. 50). Und doch trennt auch E.T. sich am Ende von

Elliot, lässt diesen wieder allein zurück. Nur diesmal ist die Trennung im Guten, E.T. nimmt Elliot ernst und so ist dieser Abschied möglich, ohne die Seele des Kindes zu beschädigen.

“I’ll believe in you all my life, everyday.” – Liebe und Vertrauen

Und trotz schmerzlicher Themen wie eine einsame Kindheit und Trennungsschmerzen ist E.T. vor allem ein Film über Liebe und Vertrauen. „Jahrelang haben sich die Regisseure mit bemerkenswerten Erfolg an der Dramaturgie des Schocks versucht [...] Nun plötzlich hat ein Film einzigartigen Erfolg, der – und der pathetische Ausdruck lässt sich nicht vermeiden – an das Gute im Menschen appelliert.“ (26)

„Liebe als Einheit zwischen zwei Menschen, das ist ein Traum, den es schon immer gab.“ (27) In E.T. wird dieser Traum ausgelebt, und zwar ehrlicher und klarer als ihn jeder Liebesfilm zeigen kann, nämlich als die naive und vor allem bedingungslose Liebe eines Kindes. Allerdings nicht zu seinen Eltern, die vor allem durch physische oder zumindest psychische Abwesenheit glänzen, sondern zu einem Ersatz namens E.T.

„Es siegen das Kleine über das Große; das Improvisierte über das Perfekte; die Zauberei über die Technik; das Wunder über das Naturgesetz; die Freundestreue über eine feindselige Wissenschaft; das Weltvertrauen über die Weltangst.“ (28) Hinzufügen wäre noch, dass die Kinder über die Erwachsenen siegen, und zwar mit all ihren kindlichen Eigenschaften, die ihre „großen Vorbilder“ im Laufe der Zeit verloren zu haben scheinen. E.T.s „unausgesprochenes letztes Wort“ ist hingegen „nicht Weltangst, ist Weltvertrauen“ (28).

“Only little kids can see him.” – Technik und Erwachsene

Wie in vielen Spielberg Filmen¹⁰ geht es auch in E.T. um den ständigen Konflikt der Menschen mit dem Fortschritt und der Technik und „wie alle Spielberg Filme schürt er die Furcht vor einer Technik, die den Menschen über den Kopf gewachsen ist“ (23).

Die Technik, eindrucksvoll in Szene gesetzt durch blendende Taschenlampen, labyrinthartige Irrgärten aus riesigen Plastik-Schläuchen, die am Ende vom Geheimdienst um Elliots Haus gelegt werden oder die Autos der Verfolger, ist

¹⁰ Zum Beispiel DUEL (1971), JURASSIC PARK (1994) oder A.I. (2001).

dabei eindeutig ein Produkt der Erwachsenen. Gegen deren Einschränkungen und Unverständnis wehren sich die Kinder von Anfang an, erst passiv dann aktiv und ziehen zu Feld gegen ein System der Ungerechtigkeit. „Die Idee solcher Kinderkreuzzüge hat Tradition vom Mittelalter bis zu einer noch immer virulenten Romantik. Das Heil wird im Ursprung, in den Wäldern, in Himmelsbotschaften gesucht. Dass nur komplizierte Technik den Besuch aus dem Weltall möglich macht, diesen Widerspruch löst der Film elegant und verwandelt das außerirdische Luftschiff in eine leuchtende Feenkugel.“ (29)

Die Gefahr, die die Kinder dieser Erde und ihre Phantasie und Kreativität bedroht, kommt in E.T. also nicht von außen, von fremden, unbekannten Mächten, „sondern entwicklungshemmend sind der Pragmatismus und die Gefühllosigkeit von Erwachsenen sowie die Auswüchse einer technischen Zivilisation, die die Emotion zugunsten der Machbarkeit und der Perfektion opfern“ (24 S. 183).

“E.T. phone home!” - Fremdenfeindlichkeit

Genauso wie Spielberg 1979 mit JAWS erfolgreich die Angst vor einem fremden, unbekannten, menschenfressenden Feind – dem weißen Hai – propagierte, eröffnete er den Zuschauern 1982 wieder eine neue Perspektive auf etwas Fremdes von außen: Den Außerirdischen. Nämlich keine negative, beängstigende Sicht, wie sie in den Jahren vorher so erfolgreich gewesen war, sondern eine positive, neugierige und tolerante.

„Nicht von ungefähr lässt der Regisseur seinen Außerirdischen auf Kinder treffen. Kinder assoziieren mit dem Begriff ‚fremd‘ nicht gleich ‚böse, gefährlich‘ und treten dem Neuen, Andersartigen weitaus aufgeschlossener entgegen als es Erwachsene tun.“ (30) Inmitten des kalten Krieges, dessen Verlauf die Menschen 1982 langsam müde geworden sind, propagiert Spielberg also keinen Fremdenhass oder -angst, wie andere aber auch seinen eigenen Filmen zuvor. Stattdessen fordert er die Menschen auf, sich an der Neugier und dem Urvertrauen der Kinder ein Beispiel zu nehmen. Zweifellos eine etwas idealistische, fast naive Sicht, die aber – und das beweisen nicht zuletzt die enormen Einspielergebnisse – beim Publikum auf sehr viel Gegenliebe stieß.

Denn „Horror erleben wir nicht nur von außen. Er ist auch in uns: als Angst, verlorenzugehen, ausgesetzt zu sein, allein zu sein inmitten von absolut Fremdem und Unbehausten. E.T. ist in all seiner Hässlichkeit, in all seiner Entstellung diese Projektionsfigur unserer Ängste.“ (31) Jeder Mensch hat sich schon einmal fremd

gefühlt, war ein „Außerirdischer“ und hätte sich in solchen Momenten eine freundliche, vorurteilsfreie Aufnahme wie die von E.T. durch Elliot gewünscht. Denn zwar ist E.T. ein Film der „radikalen Trennung“, aber auch ein Film der „Anerkennung der Differenz“ (25 S. 52). Nicht umsonst sind „Aliens in der amerikanischen oder amerikanisch beeinflussten Populärkultur seit Ewigkeiten auch Zufluchtsrollen für die, die sich selbst fremd fühlen oder fühlen sollen“ (32).

Einen interessanten Aspekt zum Thema der Fremdenfeindlichkeit in E.T. hat dann noch Diedrich Diedrichsen festgestellt. Der bemerkte in seinem Artikel über die Wiederaufführung von E.T., dass „die Menschlichkeit des Außerirdischen [...] auch unmittelbar mit seiner Bereitschaft [zusammenhängt], wieder nach Hause zu wollen. [...] Seine Vollwertigkeit hängt an dieser klaren Zugehörigkeit zu einer anderen Welt, und die Bedingung unserer Liebe zu ihm ist mit seinem stets bevorstehenden Entzug durch eine Rückkehr an seine ordnungsgemäße Adresse [...] verbunden.“ (32)

Also eine Art „Hintertürchen“, die Spielberg offen lässt. Wir, Elliot und seine Freunde akzeptieren E.T. am Ende des Films nur, weil er selber wieder verschwinden will. Wie wäre die Geschichte wohl weitergegangen, hätte E.T. auf der Erde bleiben wollen?

“Grown-ups can’t see him. Only little kids can see him!”

– Moderne Märchen

In Texten über E.T. kommt, wie übrigens in Texten über STAR WARS oder AVATAR auch, immer wieder die etwas allgemeine Bezeichnung des „modernen Märchens“ vor. Michael Schneider meint dazu in seinem Buch „Vor dem Dreh kommt das Buch“: „Und die großen amerikanischen Erfolgsfilme Star Wars und E.T. – was sind die anderes als moderne Weltraum-Märchen?“ (33 S. 118) Seiner Meinung nach basieren „Viele gute und erfolgreiche Filme [...] auf solchen universellen Geschichten, auf Mythen, Märchen und Legenden, in denen sich die kollektiven Erfahrungen, Wünsche und Träume der Menschen und Völker verdichtet haben“ (33 S. 70).

Mit Blick auf die Geschichten vieler weltweit erfolgreicher Filme, fällt es schwer, da zu widersprechen. Und auch E.T. fällt zweifellos in diese Kategorie und bietet eine Geschichte, die vom Aufbau und dem Inhalt her märchenhafter kaum sein könnte.

“I’ll believe in you all my life, everyday.” – Die Religion

„Schon einmal, vor zwei Jahrtausenden soll ein Außerirdischer vom Himmel gestiegen sein und die Gestalt eines schutzbedürftigen Kindes angenommen haben, um die Menschen zu prüfen. Daran erinnert das Weihnachtsfest. Wie wir alle gehört haben, wurde dem Besucher übel mitgespielt: Man verspottete ihn, schlug ihn ans Kreuz und wollte seine extraterrestrische Abkunft nicht glauben. Da stand er von den Toten auf, verzieh den Menschen ihre Sünden und fuhr spektakulär in den Himmel. Ziemlich genau diese alte Geschichte hat Steven Spielberg neu inszeniert.“ (34) Michael Springer war nicht der Einzige, der in E.T. direkte Verbindungen zur Bibel bzw. zur Geschichte von Jesus Christus sah.

Auch Mathias Schreiber stimmte dem weitestgehend zu: „E.T. klinisch tot, wird auch durch die Liebe seines irdischen Freundes gerettet, zu neuem Leben erweckt; das entspricht dem theologischen Dogma, wonach der Gekreuzigte in der Liebe seiner Kirche ('seines Leibes') lebt. Nach der Auferstehung, ‚Erkannt‘ nur von den Gläubigen, kommt die Himmelfahrt; [...] ‚E.T.‘ verbreitet eine religiöse Botschaft im ‚Fantasy‘-Kleid, Marke Hollywood.“ (35)

Laut Jan-Uwe Rogge wird dieser Deutungssatz, der seiner Meinung nach vor allem in der bundesdeutschen Kritik wiederfindet, verstärkt und nahegelegt durch den Kinostart in der Vorweihnachtszeit von 1982 (Vgl. 24 S. 189). Er schreibt außerdem, „wenn E.T. aus der Sicht von Erwachsenen Elemente der christlichen Botschaft enthält, so mag das an der Offenheit liegen, mit der Spielberg seine Mythen und Geschichten erzählt“ (24 S. 190).

Einer, der diese Parallelen ganz und gar nicht sehen wollte, war Regisseur Steven Spielberg selbst: „Ich setze mich doch nicht hin und mache einen Film, der irgendeine Ähnlichkeit mit dem Leben Jesu hat [...]. Es gab natürlich Szenen, über die ich zweimal nachgedacht habe. Zum Beispiel das aufglühende Herz von E.T., das an gewisse Christus-Gemälde erinnert. Aber das war’s auch. (Spielberg)“ (25 S. 56)

Mit der Jesus Geschichte verhält es sich also etwas wie mit dem Prädikat „modernes Märchen“: Es sind universelle Themen in universellen Geschichten, die nicht umsonst die Menschen schon seit Jahrtausenden immer wieder aufs Neue begeistern und inspirieren. Und auch wenn E.T. sicher kein bewusst-religiöser Film

ist, so wird deutlich, dass Spielberg es genauso versteht Geschichten zu erzählen, wie viele große Autoren vor ihm.

➔ **Erfolgreiche Filme behandeln eine auf den ersten Blick triviale Thematik und vermitteln Tiefgründiges über den Subtext.**

E.T. ist in erster Linie ein Kinderfilm und wurde auch so vermarktet. Das zeigen allein schon die Identifikationsfiguren – eine Gruppe Kinder. Die Thematik des Außerirdischen, der auf der Erde landet und von den Kindern versteckt wird, ist sehr einfach erzählt und, nicht zuletzt durch das Genre des Science Fiction, durchaus trivial. Nicht umsonst zählten Science Fiction Filme vor Beginn der Blockbusterära noch zu den B-Movies, also fast vergleichbar mit der „PulpFiction“, der „Groschenliteratur“, im Buchhandel.

Wie die vorher aufgeführten universellen Themen in E.T. allerdings eindeutig belegen, haben Spielberg und seine Drehbuchautorin Melissa Mathison es geschafft, in die einfache Geschichte sehr viel Subtext einzubauen. Nicht umsonst war E.T. auch bei Erwachsenen äußerst beliebt, was unter anderem die vielen sehr positiven Kritiken namenhafter Filmkritiker beweisen.

Der Hypothese ist also uneingeschränkt zuzustimmen. E.T. ist ein auf den ersten Blick sehr einfacher, trivialer Film, dessen Größe sich erst bei der Beschäftigung mit seinem umfangreichen Subtext erschließt.

➔ **Erfolgreiche Filme haben eine „starke“ Oberflächenhandlung.**

Das Lexikon des internationalen Films beschreibt die Handlung von E.T. folgendermaßen: „Ein intelligentes, koboldartiges Wesen strandet auf der Erde, freundet sich mit einer Kinderbande an, stürzt einen amerikanischen Mittelklasse-Vorort in heillose Verwirrung und entschwebt am Ende wieder ins All.“ (36 S. 711)

Die Oberflächenhandlung ist also dem Genre Science Fiction zuzuordnen, die Landung von Außerirdischen auf der Erde. Eindeutig eine Bestätigung der Hypothese der „starken Oberflächenhandlung“.

➔ Erfolgreiche Filme sind von der Struktur her Archeplots.

Laut Georg Hensel entstehen in E.T. Triumphe, wie der Sieg des Kleinen über das Große, des Improvisierten über das Perfekte, die Zauberei über die Technik etc. „aus archetypischen Situationen [...]“ (28).

Aber macht allein das die Struktur des Films zu einem Archeplot? Mit Blick auf McKees Erklärung des Archeplots fällt folgende Beschreibung besonders ins Auge: „Obwohl Figuren häufig starke innere Konflikte durchleben, liegt die Betonung auf ihren Kämpfen in persönlichen Beziehungen, mit gesellschaftlichen Institutionen oder mit Kräften in der physischen Welt.“ (7 S. 59f.) Fakten, die Eindeutig auf den Film E.T. zutreffen. Elliot macht zwar auch innerlich einen Wandlungsprozess durch, doch das Hauptaugenmerk des Films liegt eindeutig auf den Konflikten mit den Erwachsenen – also auf dem Kampf mit einer Macht „von außen“. Insofern ist die Geschichte E.T.s ein Archeplot.

➔ Erfolgreiche Filme erzählen kausale Geschichten.

Dieser Punkt lässt sich bei E.T. nur teilweise bestätigen. Der Grund dafür ist die episodenhafte Struktur, bei der die einzelnen Episoden oft keinen Bezug aufeinander nehmen und so beliebig austauschbar scheinen.

Ein gutes Beispiel dafür ist die Szene, in der Elliot durch seine Gedankenverbindung zu E.T. in der Schule alle Frösche freilässt, statt sie zusammen mit seinen Klassenkameraden zu sezieren. Nicht nur, dass er damit ein großes Chaos anrichtet und der Lehrer über seine Klasse die komplette Kontrolle verliert, am Ende der Szene küsst er auch noch in einer sehr überhöht inszenierten Einstellung unerwartet eine Klassenkameradin. Auf keine dieser Umstände wird im weiteren Filmverlauf eingegangen, sie spielen nie wieder eine Rolle und hätten ohne Auswirkungen auf die Gesamtgeschichte entfernt werden können.

Beispiele dieser Art gibt es in E.T. mehrere. Trotzdem folgt die Grundstruktur der Handlung – E.T. wird auf der Erde zurückgelassen, sucht sich einen Verbündeten, holt seine Artgenossen zurück und verlässt mit ihnen die Erde – natürlich einer zwingenden Kausalität. Nur im Detail weicht Spielberg immer mal davon ab. Ein Umstand, der ihm übrigens in den wenigen negativen Kritiken gerne vorgeworfen wurde.

→ **Die Geschichten erfolgreicher Filme bedienen sich der klassischen 3-Akt-Struktur.**

Den Film E.T. in Akte einzuteilen ist schwierig, da er keiner klassischen Erzählstruktur zu folgen scheint. Dave Kehr, ein Redakteur der „New York Daily News“ beschreibt E.T. als HIFI Fernsehen auf „höherer Ebene, mit mehr Tiefgang und mehr Details“. Für ihn hat der Film zwar ein Anfang und ein Ende, „doch dazwischen gibt es statt einer sich entwickelnden Handlung nur vereinzelte Scherze und selbstständige Episoden“ (21 S. 196).

Die episodenhaft angelegte Struktur ist es, die die Aktunterteilung sehr schwierig macht. Natürlich ist es möglich, E.T. in drei Akte einzuteilen – so wie es beispielsweise Robert McKee macht, für den der scheinbare Tod von E.T. der „Höhepunkt des zweiten Aktes“ (7 S. 52) ist. Das würde folgende Aufteilung nach sich ziehen:

1. **Akt:** Ankunft von E.T. auf der Erde, Einführung von Elliot und seinen Geschwistern.
Plotpoint: Elliot findet E.T.
2. **Akt:** E.T.s Leben bei Elliot und der Versuch „nach Haus“ zu telefonieren.
Plotpoint: Michael findet E.T. halbtot im Wald.
3. **Akt:** Wiederauferstehung E.T.s, Flucht und Abschied von Elliot.

Aber wieso spricht dann beispielsweise Michael Schwarze in seinem Artikel „Kino als Weltflucht und Zeitflucht“ (23) von vier Akten? Weil das eigentliche Ziel E.T.s, nämlich „nach Haus telefonieren“, erst in der Mitte des Films klar wird. Vorher erfolgt noch eine Art verlängerte Exposition, in der E.T.s Verhältnis zu Elliot sehr ausführlich betrachtet wird, ohne dass den Protagonisten oder dem Zuschauer klar ist, welches Ziel der Film oder die Hauptfiguren (insbesondere E.T. selbst) eigentlich verfolgen.

Würde diese Erkenntnis also einem Plot Point gleichgesetzt – da in der klassischen 3-Akt-Struktur der erste Akt immer damit endet, dass das Ziel des Protagonisten deutlich wird – hätte der Film vier Akte:

1. **Akt:** Ankunft von E.T. auf der Erde, Einführung von Elliot und seinen Geschwistern.
Plotpoint: Elliot findet E.T.

2. **Akt:** E.T. lernt die Kinder kennen, gestaltet zusammen mit ihnen den Alltag
Plotpoint: E.T. macht den Kindern begreiflich, dass er „nach Haus telefonieren“ will
3. **Akt:** Bau des Telefons und der Versuch „nach Haus“ zu telefonieren.
Plotpoint: Michael findet E.T. halbtot im Wald.
4. **Akt:** Wiederauferstehung E.T.s, Flucht und Abschied von Elliot.

Oder aber eine überlange Exposition, nämlich einen ersten Akt, der bis zu dem Zeitpunkt reicht, an dem E.T. nach Haus telefonieren will.

Trotzdem hat Michael Schwarze unrecht, da ihm offenbar nicht bewusst ist, dass E.T. nicht ein Film über E.T., sondern über Elliot ist. Und dessen Ziel wird schon klar, bevor er E.T. findet: Liebe, Anerkennung und eine intakte Familie zu finden. Das Ziel E.T.s „nach Haus“ zu telefonieren, ist also wenn überhaupt nur ein Mid- und kein Plotpoint.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass auch wenn die Struktur von E.T. anfangs etwas undeutlich erscheinen mag, es sich ganz klar um einen Film mit drei Akten handelt.

➔ **Erfolgreiche Filme haben nur einen Hauptprotagonisten.**

Auch wenn Elliot Geschwister hat, ist er allein schon gemessen an seiner Screentime eindeutig der Hauptprotagonist in E.T. Er entdeckt den Außerirdischen, er hat die mentale Verbindung zu ihm, er erweckt ihn wieder zum Leben und bringt ihn schließlich zu seinem Raumschiff. Die Hypothese lässt sich also ohne Abstriche bejahen.

➔ **Erfolgreiche Filme haben einen aktiven Hauptprotagonisten.**

Da Elliot, wie eine Hypothese später festgestellt wird, kein eindeutiges Ziel hat, kann er dieses natürlich auch nicht aktiv verfolgen. Elliot tritt zwar immer wieder aktiv in Erscheinung, er versteckt E.T. zum Beispiel, fährt mit ihm in den Wald, rettet ihn schließlich vor den Menschen, reagiert aber oft genug auch einfach nur passiv auf die Handlungen des Außerirdischen. Als Beispiel sei hier besonders der Mittelteil des Films genannt, also die Froschbefreiung, der Kuss der Schulkameradin, E.T.s ganzes Leben in dem Vorstadthaus.

Eindeutig zustimmen lässt sich der Hypothese also nicht, was vor allem am nicht eindeutig definierten Ziel Elliots liegt.

→ Das Ziel des Hauptprotagonisten ist dem Zuschauer bei einem erfolgreichen Film die gesamte Laufzeit über klar.

Diese Hypothese ist in Bezug auf E.T. schwierig zu beantworten, allein schon weil – wie schon in der Aufschlüsselung der Akt-Struktur beschrieben – das Ziel E.T.s erst in der Mitte des Films klar wird: „nach Haus telefonieren“. Und selbst das ist nur das Ziel E.T.s, und nicht das Ziel Elliots. Er unterstützt E.T. zwar bei seinem Vorhaben, hätte es aber ganz sicher lieber gesehen, wenn der Außerirdische bei ihm auf der Erde geblieben wäre.

Was ist also das Ziel Elliots? Seinen Vater wiederzufinden? Eine intakte Familie? E.T. zu verstecken? E.T. die Heimkehr zu ermöglichen? Gegen die Erwachsenen zu rebellieren? Für alle diese Ziele lassen sich Beispiele und Belege in der Handlung finden, aber keins davon wird eindeutig formuliert bzw. eignet sich als das eine Ziel des Protagonisten. Stattdessen ist Elliot eher ein Getriebener der Handlung, im wahrsten Sinne des Wortes ein Kind, welches als Ziel nur das Erlangen von Anerkennung, Vertrauen und Liebe durch seine Umwelt hat. Dieses Ziel befindet sich aber nur auf der Subtextebene und ist keineswegs ein eindeutiges Ziel der Oberflächenhandlung. Insofern lässt sich die Hypothese nicht eindeutig beantworten.

→ Die Hauptprotagonisten erfolgreicher Filme sind nicht perfekt, sondern von Anfang an konfliktbeladen. Die Konflikte sind dabei allgemeingültig, so dass sich jeder Zuschauer in ihnen wiederfinden kann.

Die Konflikte Elliots sind vor allem typische Konflikte eines Kindes bzw. der jungen Zielgruppe des Films. Wie weiter oben an der Liste der Themen in E.T. zu lesen ist, geht es um Anerkennung, Liebe, Vertrauen und eine Bezugsperson – Dinge, die gerade für Kinder eine sehr große Rolle spielen und auf die sich ihr ganzes Handeln ausrichtet.

Trotzdem war der Film nicht ohne Grund auch bei erwachsenen Zuschauern erfolgreich. Ohne zu weit in die Psychologie abdriften zu wollen, lässt sich hier mit Sicherheit sagen, dass E.T. in jedem Erwachsenen auch das innere Kind

angesprochen. Nur werden die Konflikte jetzt unter dem Deckmantel der „beruflichen Anerkennung“ oder der „partnerschaftlichen Liebe“ zum Thema.

Dadurch, dass E.T. diese Themen so offen und klar behandelt, lassen sie sich auf alle Altersgruppen und Lebensbereiche anwenden, kann sich also jeder Zuschauer in ihnen wiederfinden.

➔ Erfolgreiche Filme haben einen Antagonisten.

In E.T. gibt es sicher nicht den einen typischen Antagonisten. Jan-Uwe Rogge beschreibt stattdessen eine Gruppe von Antagonisten: „Lehrer, Ärzte, Wissenschaftler, Polizisten oder Agenten beschränken, grenzen ein, bedrohen das Streben nach Urvertrauen und Geborgenheit. Auf diese Bösewichter – und mehr stellen sie im Film nicht dar – kann man Wut, Hass, Destruktionswünsche ungestraft projizieren.“ (24 S. 195) Die Sprache der Erwachsenen ist „nicht auf ein Miteinander ausgerichtet sondern dokumentiert Wissen, Macht, Autorität, Hierarchie und Gehorsam“ (24 S. 184).

Die Antagonisten sind also in E.T. eine fast anonyme Masse, von der im Großteil des Films maximal die Beine zu sehen sind, die aber E.T. und Elliot aktiv behindern wollen.

Die Hypothese lässt sich also insofern bestätigen, als dass es in E.T. durchaus Antagonisten gibt – bloß eben nicht nur einen, sondern mehrere.

➔ Erfolgreiche Filme haben ein geschlossenes Ende.

E.T. verlässt die Erde mit seinen Artgenossen – sein Ziel, welches am Anfang des Filmes aufgeworfen wurde, wurde erfüllt. Zwar lässt er Elliot allein zurück, aber der ist seiner Familie wieder ein ganzes Stück näher gekommen und konnte den Verlust des Vaters zumindest ein Stück weit verarbeiten. Insofern lässt sich das Ende von E.T. ohne weiteres als geschlossenes Ende bezeichnen.

➔ Erfolgreiche Filme haben eine positive, lebensbejahende Aussage.

Laut dem Autor Paolo D’Agostini ist die Aussage von E.T.: „Die Welt kann von den Kindern und ihrer Unschuld gerettet werden – aber nur, wenn sich die Erwachsenen nicht einmischen.“ (37 S. 428)

So oder so ähnlich wird die Moral des Filmes immer wieder zusammengefasst. Letztendlich verlässt E.T. zwar die Erde, aber hat den Menschen auch gezeigt, dass ein fried- und respektvolles Zusammenleben zwischen verschiedenen Kulturen bzw. Lebewesen möglich und erstrebenswert ist.

Eine Aussage, die zwar von einem negativen Ist-Zustand ausgeht – denn wenn gezeigt werden muss, dass es möglich ist, bedeutet das auch, dass es im Moment noch nicht gelingt – aber eine positive Zukunftsaussicht vorgibt.

3.6.1.5 Rezeption in der Presse

E.T. wurde von den Kritikern und Zuschauern weltweit äußerst positiv, fast euphorisch aufgenommen. Die *Neue Ruhrzeitung* fand „Die Einfachheit der Geschichte“ verblüffend, „nicht das Sensationelle [...] Der Film ist sentimental, aber nicht kitschig, er ist ein Märchen unserer Zeit, witzig und intelligent erzählt, ein Film der beweist, dass Massenware nicht immer etwas Schlechtes sein muss.“ (27)

Für Jan-Uwe Rogge „ist E.T. ein perfekt inszeniertes Märchen, eine sentimentale 'comédie humaine' und ein turbulentes Melodrama, das – der Erfolg und die Auseinandersetzung beweisen es – auf latente Publikumswünsche trifft“ (24 S. 185).

Einer dieser Publikumswünsche war es scheinbar, in den letzten Jahren des kalten Krieges endlich auch mal etwas fremden-versöhnliches zu sehen. So bemerkte Mathes Rehder 1982, dass sich das „Kino, bisher Reservat großer und edler Leidenschaften, [...] in letzter Zeit mit seinen abstumpfenden Brutalitäten und seiner kalten Science Fiction-Perfektion immer tiefer in eine Sackgasse manövriert“ hat. Steven Spielberg reiße mit E.T. „noch einmal das Steuer herum“ (38).

Etwas kritischer sah es Todd McCarthy vom *Variety* Magazin. Für ihn ist „E.T., the Extra Terrestrial [...] the best Disney film Disney never made“ (39). Der Vergleich zu Disney beziehungsweise zu modernen Märchen wurde in weiteren Kritiken sehr häufig gezogen, allerdings immer als etwas Positives herausgestellt. So wird laut der *Berliner Zeitung am Abend* mit E.T. „perfektes, engagiertes Kino geboten, das auf außergewöhnliche, weil märchenhafte Weise Grundprobleme unserer Zeit

anspricht. Wohl auch deshalb wurde der Streifen 1982 mit der UN-Friedensmedaille geehrt.“ (40)

E.T. galt 1982 nicht nur als Favorit für die Oscarverleihung, sondern wurde in Deutschland von der Filmbewertungsstelle in Wiesbaden „als 'besonders wertvoll' ausgezeichnet.“ (41)

Auch zur Wiederaufführung 2002 überschlug sich die Presse mit positiven Rezensionen des durch Spielberg leicht veränderten Films. Für Roger Ebert ist E.T. „a reminder of what movies are for. Most movies are not for any one thing, of course. Some are to make us think, some to make us feel, some to take us away from our problems, some to help us examine them. What is enchanting about 'E.T.' is that, in some measure, it does all of those things.“ (42)

Die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten des Films sah Anke Leweke von der *Tageszeitung* etwas kritischer. Ihrer Meinung nach wurde E.T. „zur pawlowschen Versuchsanordnung. Aus der analytischen Distanz konnte er dann mit weiteren Deutungen malträtirt werden. Plötzlich wurde E.T. zum zivilisationskritischen Dekonstrukteur eines mechanisierten Familienlebens, sein Erscheinen ließ Steven Spielbergs Kinderhelden ihr auf Kapitalismus und Karriere ausgerichtetes Würfelspiel vergessen.“ (43)

Allerdings wurde die Wiederaufführung des Films nicht zu dem erhofften Erfolg. „Als Erklärung für das ausgebliebene 'E.T. '-Fieber vermutet der Verleih, dass Wiederaufführungen eine permanente Fangemeinde brauchen, um erfolgreich zu sein.“ (44) Ist E.T. also doch nur ein Kind seiner Zeit, also der beginnenden 80er Jahre und bei weitem nicht so zeit- und raumlos in seinen Themen, wie ihm viele Kritiker attestiert haben?

3.6.1.6 Bedeutung

Mit einem Einspielergebnis von weltweit 793 Millionen US-Dollar war E.T. ein gigantischer finanzieller Erfolg. Dazu kamen fast ausschließlich positive Presse-Rezensionen und riesige Gewinne durch Merchandising und Lizenzen. Dass der Film erfolgreich werden würde, war schon an der großen Begeisterung in Cannes zu sehen, wo nach der Vorführung mit Standing Ovationen applaudiert wurde. „Obwohl der Film außer Konkurrenz lief, waren viele der Meinung, dass er

sicherlich ein Anwärter für die 'Goldene Palme' gewesen wäre [...] wenn man ihn denn einreicht hätte.“ (21 S. 194)

Die Blockbusterwerbung mit ihrer massiven medialen Präsenz sorgte sogar für solch merkwürdigen Geschichten, „wie die vom autistischen Jungen, der nach dem Kino-Besuch seinen emotionalen Panzer sprengen und sprechen und weinen konnte“ (25 S. 58).

Die Gründe für den Erfolg wurden hauptsächlich in den Themen der Geschichte gesucht. Für Robert von Berg von der *Süddeutschen Zeitung* beruht das Geheimnis von E.T. ganz klar „auf dem positiven Aspekt der Story. Vom wirtschaftlichem Druck und sozialer Unsicherheit geplagt, entziehen sich die Menschen, wenn auch nur für wenige Stunden, der Wirklichkeit. Die ihnen von Spielberg verabreichte Medizin ist wesentlich bekömmlicher als die von Reagan verordnete Schlankheitskur. Spielberg glaubte zudem, dass seinen Landsleuten die Lust an Horrorfilmen [...] vergangen ist.“ (45)

Auch Filmkritiker Georg Seesslen sieht das ähnlich und schreibt, dass E.T. „die Phase der radikalen 'Vietnamisierung' des amerikanischen Kinos“ beendet hat. (25 S. 52). Die Menschen waren Anfang der 80er „so harmoniebedürftig wie selten zuvor“ und genossen es, wenn ihnen „letztendliche Eintracht so perfekt serviert wird wie bei Spielberg“ (46).



Abbildung 4: Die berühmte Szene, in der die Gruppe Kinder um Elliot durch E.T.s Zauberkräfte auf Fahrrädern durch die Nacht fliegt (18).

Diese Aussagen unterstreicht Robert von Berg nochmal, indem er Vergleiche zu vielen anderen erfolgreichen Blockbustern aus den 80ern und 70ern zieht: „Würden diese Filme (Anm. des Autors: Star Wars, Close Encounters of the Third Kind, The Empire strikes back, Raiders of the Lost Ark) nicht einem latenten Publikumsbedürfnis begegnen, nicht einen Nerv im zeitgenössischen Amerika treffen, der enorme Erfolg wäre nicht denkbar. So töricht sind die Menschen nicht, dass sie für etwas zahlen, das sie nicht mögen.“ (45)

Seesslen stellt hier sogar eine gewisse Kontinuität fest, denn seiner Meinung nach braucht jedes Jahrzehnt „(mindestens) einen großen tearjerker, der die Traurigkeit, die Trauer um die verpassten Möglichkeiten, die Trauer um die verlorenen Gefühle zusammenfasst“ (25 S. 57).

E.T. also nicht nur als hoffnungsvoller Blick in die Zukunft, sondern auch als trauriger Blick in die Vergangenheit.

Etwas unromantischer sieht der Erfolg E.T.s von der wirtschaftlichen Seite her betrachtet aus. Der Film wurde „nämlich zu so harten Bedingungen verliehen wie selten ein Film zuvor: Bis zu 56 Prozent der Einnahmen müssen die Kino-Geschäftsführer an den Verleih 'UIP' in Frankfurt abgeben. Selbst ein so erfolgreicher Film wie 'Christiane F. ' kostete nur knapp 41 Prozent.“ (47)

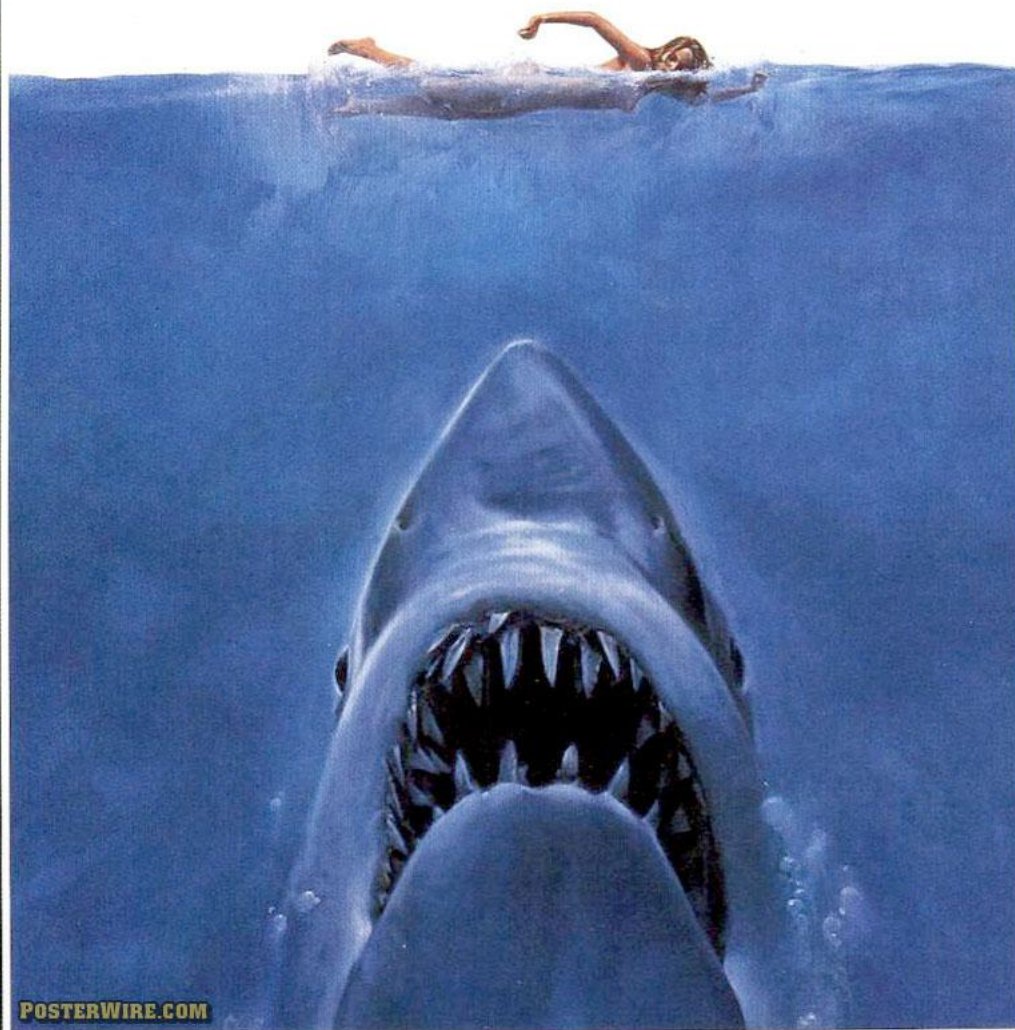
Michael Scharper vom *Stern* attestierte Spielberg sogar, dass dieser „das industrielle Wesen des Films, die Kalküle des Markts und die Konstanten der menschlichen Seele wie kein zweiter begriffen hat“ (23). Ob das nun positiv oder negativ zu sehen ist, sei dahingestellt.

Allerdings scheint es nur in Bezug auf die Einspielergebnisse und die Kritiken funktioniert zu haben, denn bei den wichtigen Preisen ging E.T. leer aus. Trotz Nominierungen gewann er keinen für Spielberg wichtigen Oscar¹¹ und auch andere wichtige Preisverleihungen hielten sich zurück.

¹¹ E.T. gewann „Best Effects“, „Best Original Score“, „Best Sound“ und „Best Sound Effects Editing“ und war außerdem nominiert für „Best Director“, „Best Picture“ und „Best Writing“.

*The terrifying motion picture
from the terrifying No.1 best seller.*

JAWS



ROY SCHEIDER **ROBERT SHAW** **RICHARD DREYFUSS**
JAWS

Co-starring LORRAINE GARY • MURRAY HAMILTON • A ZANUCK/BROWN PRODUCTION
Screenplay by PETER BENCHLEY and CARL GOTTlieb • Based on the novel by PETER BENCHLEY • Music by JOHN WILLIAMS
Directed by STEVEN SPIELBERG • Produced by RICHARD D. ZANUCK and DAVID BROWN • A UNIVERSAL PICTURE •
TECHNICOLOR® PANAVISION® **PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED** SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR PRE-TEENAGERS **ORIGINAL SOUNDTRACK AVAILABLE ON MCA RECORDS & TAPES**
...MAY BE TOO INTENSE FOR YOUNGER CHILDREN

3.6.2 JAWS

3.6.2.1 Story

JAWS ist ein US-amerikanischer Abenteuer/Horror Film aus dem Jahr 1975. Regie führt Steven Spielberg, der damit nach dem finanziell relativ erfolglosen SUGARLAND EXPRESS (1974) seinen zweiten Kinofilm fertigstellte. JAWS basiert auf dem gleichnamigen Roman von Peter Benchley und wurde von Universal Pictures produziert. Hauptdarsteller sind Roy Scheider als Chief Martin Brody, Richard Dreyfuss als Matt Hooper, Robert Shaw als Sam Quint und Lorraine Grey als Ellen Brody.

Der folgenden Analyse liegt die deutsche DVD von Universal Pictures aus dem Jahr 2001 zu Grunde. Durch den PAL-Speedup hat der Film hier eine Länge von 124 Minuten. Die gewählte Ton-Spur ist der englische Mono-Ton.

Setting:

Genre: Abenteuer / Horror

Epoche: 1970er Jahre

Dauer: Mehrere Tage

Schauplatz: Die fiktive Insel Amity Island vor der Ostküste der USA

Konfliktebene: Der Handlungskonflikt findet auf gesellschaftlicher und existenzieller Ebene statt.

Inhalt:

Martin Brody ist neuer Polizeichef der kleinen Urlaubsinsel Amity Island. Zusammen mit seiner Frau und seinen beiden jungen Söhnen ist er vor kurzem hierher gezogen, um dem gewalttätigen Alltag von New York zu entfliehen. Doch schnell soll sich diese vermeintliche Sicherheit als Illusion herausstellen, nämlich dann als eine junge Frau zerfetzt am Strand gefunden wird. Da Brody einen Hai hinter dem Unglück vermutet, will er die Strände sperren lassen, stößt damit aber bei Bürgermeister Vaughn auf taube Ohren. Der fürchtet um den Tourismusbetrieb und deutet den Tod der Frau als Schiffsschraubenunfall.



Abbildung 5: Die erste Szene von JAWS, in der eine junge Frau nachts vom weißen Hai gefressen wird, schrieb Filmgeschichte (48).

Als schließlich der kleine Junge Alex Kindner vor den Augen hunderter Touristen beim Baden von einem Hai gefressen wird, muss auch der Bürgermeister einsehen, dass Amity Island ein Haiproblem hat und ruft zu einer Gemeindeversammlung auf. Dort bietet ein bärbeißiger Fischer namens Sam Quint an, den Hai für 10.000 Dollar zu finden und zu töten, worauf Vaughn allerdings nicht eingeht. Stattdessen setzt er ein niedriges Kopfgeld auf den Hai aus, wodurch jeder, der ein Boot bedienen kann, seine eigene Hai-Jagd startet.

Währenddessen kommt Matt Hooper, ein reicher aber junger Wissenschaftler des ozeanografischen Institutes auf der Insel an, um die Haiattacken zu untersuchen. In Martin Brody findet er dabei schnell einen Verbündeten. Als wenig später ein großer Tigerhai gefangen und getötet wird, ist für Bürgermeister Vaughn das Haiproblem endlich gelöst. Hooper stellt hingegen schnell fest, dass das unmöglich der gesuchte Killerhai sein kann. Obwohl er daraufhin zusammen mit Brody bei einer nächtlichen Bootsfahrt das Wrack eines der Haijägerschiffe und darin auch einen großen Zahn eines weißen Hais findet, bezweifelt der Bürgermeister die neue Hai-Theorie und lässt die Strände wieder für den Badebetrieb öffnen.

Erst als es wenig später wieder einen tödlichen Hai-Angriff gibt, bei dem Brodys Kinder nur knapp entkommen können und auch die Kinder des Bürgermeisters involviert sind, gibt dieser nach. Er verspricht Quint das Kopfgeld und der macht

sich zusammen mit Brody und Hooper auf seinem kleinen Boot Orca auf die Haijagd.

Zwischen den drei Männern gibt es immer wieder offensichtliche Spannungen: Der machohafte Quint kann den jungen und unerfahrenen Hooper nicht leiden, Hooper kann Quint und der Haijagd nichts abgewinnen und Chief Brody hat eigentlich Angst vor Wasser. Schnell wird jedoch klar, dass sie nicht den Hai sondern der Hai sie jagt. Egal wie sehr sie ihn verwunden, er attackiert immer wieder das Boot und lockt seine Jäger immer weiter aufs offene Meer hinaus.

Schließlich bringt der Hai das Boot zum kentern, trennt Hooper von der Gruppe und frisst Quint. Auf der untergehenden Orca schafft Brody es schließlich, mit den letzten Kugeln seines Gewehres eine Sauerstoffflasche, die sich nach dem letzten Angriff im Maul des Haies befindet, zu treffen und ihn so in die Luft zu jagen. Hooper taucht wieder auf und zusammen schwimmen sie an Land zurück.

3.6.2.2 Produktion

JAWS basiert auf dem gleichnamigen Roman von Peter Benchley aus dem Jahre 1974. Noch vor Veröffentlichung des Buches erwarben die beiden Produzenten Dick Zanuck und David Brown die Rechte am Manuskript für 150.000 US-Dollar (Vgl. 49 S. 19).

Als Regisseur verpflichteten sie den jungen Steven Spielberg, dessen von den Kritikern beachteten, aber finanziell relativ erfolglosen Film SUGARLAND EXPRESS sie ein Jahr zuvor produziert hatten. Peter Benchley schrieb währenddessen die erste Drehbuchfassung, die schließlich von Carl Gottlieb umgeschrieben und von Spielberg abgerundet wurde.

Da der Drehbeginn aufgrund eines drohenden Schauspielerstreiks schnell erfolgen musste, wurde ohne ein fertiges Script mit der Produktion begonnen (50). Die Dreharbeiten selbst erwiesen sich dann als äußerst problematisch und dehnten sich von einer geplanten Drehzeit von 52 Tagen auf 155 Tage aus (49 S. 23). Ähnliches galt für das Budget, das von veranschlagten 3,5 Millionen US-Dollar (51 S. 53) auf ca. 8 Millionen US-Dollar anstieg.



Abbildung 6: Der 27jährige Spielberg beim strapaziösen Dreh von JAWS (48).

Die Verzögerungen und die Kostenexplosion resultierten unter anderem aus den nicht funktionierenden, mechanischen Hai-Modellen. Aber auch das Drehen auf dem offenen Meer war erschwert – durch den Seegang, durch die Wetter-bedingt immer wieder zerstörten Sets, durch Touristenboote und die in der Crew um sich greifende Seekrankheit.

Während Verna Fields dann zusammen mit Spielberg den Film schnitt, fanden auch noch einige kleinere Nachdrehes statt, um JAWS zu vervollständigen. John Williams wurde mit der Vertonung beauftragt und schrieb dazu sein berühmtes Zwei-Ton-Thema.

Schließlich wurde der Film nach einigen erfolgreichen Testscreenings in Amerika und später auch im Rest der Welt in die Kinos gebracht. Den Verleih begleitete dabei eine riesige PR-Kampagne: „Sagenhaft ist auch das Public-Relations-Geschrei, das das Auftauchen des Untiers in den Kinos der ganzen Welt begleitet. Eine Propagandakampagne bisher unbekannten Ausmaßes hat den Film bereits zum größten Publikumserfolg aller Zeiten hochstilisiert, bevor noch ein Filmmeter überhaupt durch einen Projektor gerauscht war.“ (52) ¹²

¹² Mehr zur PR-Kampagne im Kapitel 3.6.4.6: Auswirkungen.

3.6.2.3 Umfeld

„Als erfolgreichstes Kinogenre des vergangenen Jahres erwies sich das Genre der Angst- und Katastrophenfilme.“ (22) Dieses Zitat gilt nicht nur für das Jahr 1975, sondern ist stellvertretend für eine ganze Dekade zu sehen. In den 70er Jahren waren Angst- und Katastrophenfilme in den USA ein sehr beliebtes Genre. Erfolgreiche Vertreter wie AIRPORT 1975 (1974, Jack Smight), THE TOWERING INFERNO (1974, John Guillermin) und THE EXORCIST (1973, William Friedkin) und eine Flut billiger Nachahmer beweisen dies eindrücklich. Laut Seesslen ging in den Katastrophenfilmen „nicht nur das alte Amerika unter, das paradoxerweise das Amerika der bedingungslosen Modernisierung war, sondern auch das alte Hollywood, im schönen Tod seiner Veteranen-Darsteller, ebenso wie in den dramaturgischen Volten, welche Opfer, Tat und Rettung in ein Gleichgewicht zwischen dem entschlossenen Handeln der einfachen Leute und einem schicksalhaft moralischen Eingreifen von oben zu bringen versuchten.“ (25 S. 29)

Interessanterweise fiel diese Zeit nämlich auch mit dem Zerfall des alten Studiosystems zusammen, welches spätestens durch den Einsatz erfolgreicher, junger neuer Regisseure wie Steven Spielberg, George Lucas oder Francis Ford Coppola endgültig ausgedient hatte. Das System ging also metaphorisch mit seinen alten Stars in den Katastrophenfilmen unter.

Die Beliebtheit des Genres „lässt sich vor allem mit der gesellschaftlichen und politischen Situation Amerikas Mitte der 70er Jahre erklären. Die Konjunktur dieser Filme entspricht dem weit verbreiteten Krisenbewusstsein der amerikanischen Öffentlichkeit, ohne dessen Ursachen und Bezugspunkte direkt aufzugreifen. Die Filme bestätigten es und lenkten gleichzeitig davon ab. So wirkten sie als 'Angstventil', mit dem das Publikum seine Ängste ausleben und sich durch das positive Ende Hoffnung für den eigenen Alltag holen konnte.“ (49 S. 15)

Wenige Wochen vor Filmstart endete der Vietnamkrieg für Amerika mit einer Niederlage. Die Politik- und Kriegsverdrossenheit spiegelte sich auch in den Katastrophenfilmen wider. Die Bevölkerung ging wieder dazu über, sich mit Naturgewalten bzw. eigenen Problemen, statt mit Konflikten in fremden Kulturen zu beschäftigen. Ein Brand in einem Wolkenkratzer wie in THE TOWERING INFERNO war damals unterhaltsamer und einfacher zu konsumieren als ein Kriegs- oder Antikriegsfilm über Vietnam.

3.6.2.4 Handlungsstruktur

- ➔ **Die Geschichten erfolgreicher Filme entstehen aus der Plotidee und nicht aus den Figuren.**

Diese Hypothese trifft voll und ganz auf JAWS zu: Der Konflikt entsteht aus der Idee, dass ein Hai Menschen frisst und daher gejagt und getötet werden muss. Die Konflikte und Eigenschaften der Protagonisten geben diesen zwar die Möglichkeiten, das zu bewerkstelligen, sind aber nicht die Grundlage der Handlung.

- ➔ **Erfolgreiche Filme behandeln universelle Themen, die für jedes Land der Erde zu jeder Zeit gelten.**

Die Aussagen und Botschaften von Jaws sind – ungewöhnlich für einen Abenteuer- oder Horrorfilm – erstaunlich vielfältig und durchdacht. Es gibt verschiedene Ebenen, auf denen JAWS funktioniert, von denen manche zu jeder Zeit für jeden Kulturkreis aktuell und einige speziell auf das Amerika der 70er Jahre zugeschnitten sind.

“It’s a great white!” – Mensch gegen Natur

Da wäre beispielsweise die offensichtlichste Ebene, der Kampf Mensch gegen Naturgewalt, ein Kampf, bei dem es um das blanke Überleben geht und der aufgrund seiner Rohheit und Härte etwas animalisches hat. Der Film erzählt „die unwiderstehliche Geschichte vom Bösen, das schließlich bezwungen wird, als hätte [Spielberg] sie gerade erfunden: dieses monströse Zahngetier am Ende explodieren zu sehen ist so genau das, worauf wir einen Film lang hingeführt werden, dass es nur wie eine Erlösung erscheinen kann, wenn das Tier endlich in die Luft gejagt wird.“ (25 S. 32) Dieses Thema ist in einer Welt, auf der Erdbeben, Tornados, Tsunamis etc. allein schon durch die Medien allgegenwärtig sind, eindeutig universell.

“You’re gonna need a bigger boat!” - Vietnam

Das nächste, wichtige Thema in JAWS ist, wie schon in den Produktionsbedingungen beschrieben, der verlorene Vietnamkrieg. JAWS kam genau sechs Wochen nach dem Fall von Saigon in die amerikanischen Kinos. Durch die Berichterstattung der Medien hatte ein Großteil der Amerikaner bzw. der ganzen westlichen Welt den Glauben an diesen Krieg und an die amerikanische Verteidigungspolitik schon seit längerem verloren. „Die Schocks und Brüche der

amerikanischen Geschichte und Gesellschaft saßen tief; ein Jahrzehnt, das sich als Abfolge von Katastrophen gezeigt hatte, verlangte nach Bildern, und man konnte sie nicht leugnen, auch im Kino nicht. Aber man konnte sie verschieben. Von innen nach außen, von der Gesellschaft in die Natur.“ (25 S. 29)¹³

Im Amerika der 70er Jahre kam der Feind stattdessen weiterhin von außen, bloß eben nicht aus Vietnam. In JAWS war dieser Feind also ein von Grund auf böser Hai, der den amerikanischen Bürgern nach dem Leben trachtete. Allerdings – und so kommt der verlorene Glaube an die Politik zum Ausdruck – kommen diesem Hai nicht diejenigen bei, die dafür eigentlich verantwortlich wären, nämlich die Politiker. Die sind wie der Bürgermeister von Amity, der von Seesslen übrigens als „Nixon im Westentaschenformat“ (25 S. 31) beschrieben wird, alle profit- und karrieregeil und gehen dafür über Leichen. Stattdessen muss ein einfacher Polizist zusammen mit einem jungen, unerfahrenen Wissenschaftler und einem seelisch kaputten Kriegsveteranen gegen alle Widerstände die Gefahr bannen. Diese repräsentieren „die drei Ordnungsmächte der Gesellschaft, Polizei, Wissenschaft und Militär, und in allen dreien, das ist nicht zu übersehen, sind neurotisierende und entfremdende Impulse am Werk.“ (25 S. 33)¹⁴

¹³ Eine ähnliche Auseinandersetzung mit Kriegen fand in Hollywood später noch einmal statt: Nach dem 11. September 2001 und den Kriegen in Afghanistan und dem Irak mehrten sich plötzlich Filme, in denen der größte Feind nicht außerhalb, sondern innerhalb der eigenen Reihen gesehen wurde. Eines der prominentesten Beispiele stellt hierbei die BOURNE-Trilogie da.

¹⁴ Ganz ähnlich, aber viel platter, wurde die gleiche Thematik übrigens zehn Jahre später in RAMBO: FIRST BLOOD PART II (1985) von George P. Cosmatos, verpackt: Der seelisch kaputte Kriegsveteran John Rambo befreit auf eigene Faust von der amerikanischen Regierung zurückgelassene und verleumdete Kriegsgefangene in Vietnam. Sein größter Feind dabei ist nicht etwa der Vietcong oder die Russen, sondern sein eigener Auftraggeber, der ihn aus Angst und nur auf seine Karriere bedacht im Stich lässt. Das Drehbuch für diesen überaus erfolgreichen Film schrieb Sylvester Stallone übrigens zusammen mit James Cameron, der später oft genug bewies, dass er die öffentliche Stimmung einzuschätzen weiß. Auch die DEATH WISH Reihe, die 1974 mit Charles Bronson in der Hauptrolle überaus erfolgreich startete, schlug in die gleiche Kerbe: Letztlich geht es um eine Art „Selbstjustiz des kleinen Mannes“, der von denen, die ihn eigentlich beschützen und regieren sollen, im Stich gelassen wurde.

JAWS kritisierte nicht zuletzt „eine 'demokratische' Politik, die sich nach dem Profit ausrichtet, und die jederzeit bereit ist, die Wahrheit vor dem Volk auch mit allen Mitteln der Manipulation zu vertuschen“ (25 S. 35).

Von der Bevölkerung kann „der kleine Mann“ keine Hilfe erwarten. Die hat genug damit zu tun, ihre „amerikanische Fassade der Normalität“ aufrechtzuerhalten (25 S. 35). In JAWS ist diese vor allem spießig und angestaubt, was unter anderem die vielen verschrobenen (alten) Nebencharaktere und die Zäune beweisen. Letztere sind ein kleines, aber wichtiges Thema in JAWS: Immer wieder ins Bild gerückt und auch mit einer kleinen Nebenhandlung thematisiert werden Zäune und die damit verbundene, vermeindliche Sicherheit und Abgrenzung der Bewohner von Amity. Dass sie letztendlich überhaupt nichts nützen, beweist der Hai, dem alte, amerikanische Moral- und Wertevorstellungen von Sicherheit und Privatsphäre vollkommen egal sind, der sowohl nackte Hippie-Frauen als auch kleine Kinder frisst. Spielbergs Bild von der Gesellschaft der USA ist also „nicht zuletzt die Abbildung eines neuen Amerikas nach den Erfahrungen des Vietnamkrieges und der unmöglichen Bearbeitung der Brüche. Ein neues Amerika, das er beschrieb in einem Film, der angeblich nur von einem Haifisch handelte.“ (25 S. 28)

Ähnliche Themen gab es zwar schon in den vorherigen Katastrophenfilmen, aber JAWS war zugleich ein „Meisterwerk dieses katastrophisch amerikanischen Gewaltkinos und seine Überwindung. Die Bedrohung wurde ins Abstrakte und Mythische gespiegelt, kein Krieg, kein Ghetto, keine soziale Ungerechtigkeit, nur die besinnungslose Grausamkeit der Natur.“ (25 S. 29) Eine größere Entfernung vom realen Konflikt als mit einer Märchengeschichte um einen menschenfressenden Hai war also nicht möglich. Und auf der anderen Seite war JAWS näher dran am Lebensgefühl der Amerikaner, als der Großteil der Film-Konkurrenz.

Dass am Ende Quint, der Ex-Militär, der die Atom-Bombe ausgeliefert und das anschließende Hai-Massaker nur knapp überlebt hat, vom Hai gefressen wird, ist da nur folgerichtig. Er gehört einer aussterbenden Spezies an, einer Gruppe Menschen, die meint, mit Krieg und Gewalt jedes Problem lösen zu können und die sich nie ihren eigenen Dämonen gestellt hat. Mit seinem Tod „kann auch eine neue Ära der Herrschaft der Söhne beginnen, der liberalen und rationalen Allianz einer neuen Mitte, die sich in seinem Opfer dem alten 'Monster', dem reaktionären, ungebildeten, vom Krieg geprägten 'Dinosaurier' der amerikanischen Sozialgeschichte, ihres Respekts versichert haben“ (25 S. 34).

Nun ist Zeit für junge Wissenschaftler wie Hooper, die mit revolutionären Ideen die Welt – oder im Film einfach nur die Jagd nach Haien – revolutionieren wollen und mit der „alten Ordnung“ nicht mehr viel zu tun haben. Diese Aussage wird damit untermauert dass Spielberg Hooper überleben lässt – ganz im Gegensatz zum Buch, wo er vom Hai gefressen wird. Laut Seesslen waren die Überlebenden „eine Allianz von Law and Order-Mann und Hippie-Technokratie; später wird man das den neuen Mittelstand nennen und zur Klientel von Jimmy Carter rechnen“ (25 S. 35).

Diese Wunschvorstellung vom „kleinen Mann“, „in der Regel ein weißer Mittelständler, oft ein Mann in der Uniform eines Piloten, eines Feuerwehrmannes oder eines Polizisten, aber keiner mit allzu hohem Rang, und schon gar keiner, der irgend eine Beziehung zu hohen politischen oder wirtschaftlichen Kreisen hatte“ (25 S. 30), der das Heft der Handlung selbst in die Hand nimmt, um die Welt endlich vom Bösen und nicht zuletzt von unfähigen Politikern zu befreien, traf gerade im kalten Krieg den Nerv der Zeit. Und dadurch, dass Spielberg diese Handlung so sehr aufs Wesentliche reduzierte und im Subtext versteckte, fand sie auch in der ganzen Welt ihr Publikum. Als plumper, eindeutig auf Amerika bezogener Propagandafilm wäre ihm dieser weltweite Erfolg sicher nicht beschieden gewesen.

“I used to hate the water.” - Ängste

Ein weiteres Thema, was eng damit zusammenhängt, sind Ängste. Im Falle von JAWS die Angst von Chief Brody vor Wasser oder die seiner Frau vor der fremden Insel Amity, auf der sie nie als wirkliche Insulaner anerkannt werden. Auf der einen Seite sind die Brodys also selbst Fremde in einer ihnen nicht unbedingt freundlich gesonnen Umgebung, auf der anderen Seite fürchten sie sich vor allem Fremden, in diesem Fall dem Wasser. Das hat allerdings nichts mit dem Hai zu tun, denn Chief Brodys Angst vor Wasser war schon vorher da.

Auch diese Thematik war natürlich besonders im Kalten Krieg ein Thema, welches für beiden Seiten des Eisernen Vorhangs aktuell war. Zum einen hatte die Bevölkerung der USA und der UDSSR eine große Angst vorm „Feind auf der anderen Seite“, zum anderen war sie selber der „Feind auf der anderen Seite“. Obwohl für Chief Brody im Wasser der totbringende Hai lauert, kann er diesen schließlich besiegen und somit auch seine Angst vor dem nassen Element verlieren. Dasselbe gilt für seine eigene Stellung auf der Insel: Auch wenn es im Film nicht mehr gezeigt wird, ist anzunehmen, dass Brody sich durch seine

Handlungen endlich das Ansehen der Inselbewohner verdient hat und als einer der Ihren in die Gemeinschaft aufgenommen wird. Dieses Thema des „Fremdseins“ und der Angst ist zwar auf den ersten Blick spezifisch für den kalten Krieg, hat aber auch heute nichts an Aktualität verloren. Es ist also durchaus als universelles Thema, sowohl damals als auch heute, zu betrachten.

“Tell them I’m goining fishing.” - Familie

Ein weiterer Schwerpunkt, der eng damit zusammenhängt, ist die Thematik Familie. Um seine Kinder zu schützen und ihnen ein sicheres Aufwachsen zu ermöglichen, zieht Brody mit seiner Familie weg vom gewalttätigen New York auf eine scheinbar ruhige und sichere Insel. Dass hilft ihm letztendlich natürlich nicht, vor der Gefahr zu fliehen, aber diese Erkenntnis kommt ihm erst im Laufe des Films. Seine Frau Ellen hingegen weiß das von Anfang an und ist ihm mit ihren ständigen Nebenbemerkungen keine große Hilfe – im Gegenteil, sie bremst ihn in seiner Aktivität eher aus und würde am liebsten sofort mit ihm zurück nach New York verschwinden.

Brodys Position als Mann und Vater der Familie ist sehr wackelig „nicht zuletzt deswegen, weil er seine eigene Angst vor dem Wasser auf seinen Sohn überträgt und sich dabei zugleich überprotektiv und hysterisch verhält. Um seine Position in der Familie wiederzugewinnen, muss er seine eigene Angst überwinden und sie, zumindest für eine Zeit, verlassen.“ (25 S. 33)

Dass tut er, indem er sich schließlich trotzdem auf die Jagd nach dem Hai macht, was schon fast einer „Emanzipation des Mannes“ gleicht. Der ängstliche Polizist, der sogar aus seiner Heimatstadt geflohen ist und selbst seiner Frau im Konflikt unterliegt, wird endlich zum Helden und stellt sich allen Gefahren. Das allerdings erst, nachdem seine eigenen Kinder Opfer eines Haiangriffs geworden sind. Dieses Familienbild kehrt das vorher typische Familienbild des starken Mannes, der seine schwache Frau und seine Kinder beschützt erst um, um es schließlich wieder zu bestätigen. Trotz Ellens Emanzipation als moderne Frau ist sie letztendlich doch nur die Mutter, die zu Hause bei den Kindern bleibt, während der Mann in die Fremde zieht, um alle Feinde der Familie zu beseitigen. Dieses letztlich schon 1975 antiquierte Bild der Familie funktioniert nur deshalb so gut, weil es durch den ironisierenden Start im Film, in dem die Rollen von Mann und Frau noch vertauscht zu sein scheinen, etwas aufgeweicht wird. Wie weit Familien und im speziellen die Frau in der öffentlichen Wahrnehmung schon in den 70er Jahren emanzipiert waren, zeigte vier Jahre später Ridley Scotts ALIEN, in dem Sigourney

Weaver nach dem Verlust ihrer gesamten Ersatzfamilie, dem mordenden Biest ordentlich zusetzt und damit bei den Zuschauern großen Erfolg hat. Insofern lässt sich die Hypothese der universellen Themen in Bezug auf das Thema Familie in JAWS nur teilweise bestätigen: Das Thema ist zwar universell, die Verarbeitung aber altmodisch, fast konservativ.

→ Erfolgreiche Filme behandeln eine auf den ersten Blick triviale Thematik und vermitteln Tiefgründiges über den Subtext.

Drei Männer begeben sich auf die Jagd nach einem menschenfressenden Hai – eine noch trivialere Thematik ist kaum möglich. Der Subtext hingegen offenbart den Konflikt mit dem Vietnamkrieg, korrupten Staatsgewalten und unfähigen, übergeordneten Behörden. Themen, die im Amerika der 70er Jahre jeden Menschen beschäftigten. Zudem geht es um Familie, Außenseitertum und Ängste und das Lösen dieser Probleme. Selten wurden in einem Blockbuster so viele unterschiedliche Themen im Subtext versteckt. Insofern trifft die oben genannte Hypothese eindeutig zu. Mehr zum Subtext und den Aussagen von JAWS im Kapitel 3.6.4.4.

→ Erfolgreiche Filme haben eine „starke“ Oberflächenhandlung.

Ein menschenfressender Hai, der einen Badeort bedroht und schließlich von drei Männern im offenen Kampf auf dem Meer mit knapper Not besiegt werden kann, ist eine sehr starke Oberflächenhandlung und diente vor allem deshalb auch immer wieder als „Blaupause“ für zukünftige Katastrophen und Horrorfilme.

→ Erfolgreiche Filme sind von der Struktur her Archeplots.

Nicht umsonst wird JAWS in *Story* von Robert McKee als typisches Beispiel eines Archeplots genannt: Der Film entspricht alle typischen Merkmalen. Obwohl die „Figuren häufig starke innere Konflikte durchleben, liegt die Betonung auf ihren Kämpfen in persönlichen Beziehungen, mit gesellschaftlichen Institutionen oder mit Kräften in der physischen Welt.“ (7 S. 59f.) Im Film geht es in erster Linie um den Kampf mit dem Hai, nicht um Chief Brodys Familie, seine Wasserscheu, sein Außenseitertum oder seine zwei Mitstreiter an Bord der Orca. „Es ging um die pure Wirkung, sonst nichts.“ (25 S. 30)

Zudem ist der ganze Film streng linear aufgebaut und das Ende abgeschlossen. Und auch wenn der Protagonist am Anfang des Films noch zur Passivität neigt,

wird er schließlich zum aktiven Held und erfährt am Ende eine irreversible Veränderung – in dem Fall die Überwindung seiner Ängste.

➔ **Erfolgreiche Filme erzählen kausale Geschichten.**

„Spielberg reduzierte und konzentrierte die Formeln des Genres bis aufs äußerste.“ (25 S. 30) Unter Auslassung jeglicher Subplots und Nebenhandlungen konzentriert sich JAWS zeitlich linear ausschließlich auf die primäre Geschichte um den weißen Hai. Keine Szene hat eine andere Aufgabe, als diese Story voranzutreiben, und jede Szene ist für die Nächste unbedingt notwendig.

Einzige Ausnahme bietet die Stelle, in der zwei Männer nachts versuchen, den Hai mit einem Stück Fleisch an einem Anlegesteg zu fangen und dabei beinahe ums Leben kommen. Diese Szene ist im Buch von Benchley nicht vorhanden und wurde später im Drehbuch dazu gedichtet. Obwohl sie in der Gesamthandlung nie wieder eine Rolle spielt, bietet sie doch einen Schockeffekt, verdeutlicht dem Zuschauer die Kraft und Gefahr, die vom Hai ausgeht und bietet einen kleinen Höhepunkt zwischen zwei sonst eher spannungsarmen Sequenzen. Ihr Hinzufügen war also eine rein dramaturgische Maßnahme, von der die Kausalität des Films aber in keinster Weise betroffen ist.

Ansonsten kann JAWS fast schon als Blaupause für eine kausale Geschichte gelten, da nichts von der Haupthandlung ablenkt und jede einzelne Szene dieser dient.

➔ **Die Geschichten erfolgreicher Filme bedienen sich der klassischen 3-Akt-Struktur.**

Die Frage nach der Akt-Struktur lässt sich bei JAWS erst auf den zweiten Blick klar beantworten, da der Film eine sehr ungewöhnliche Aufteilung hat.

Für die 3-Akt-Struktur bietet ein ausführlicher Artikel des „Tauranga Boys' College“ (53) eine logische Aufteilung an:

1. Akt: Exposition, der Hai und die Charaktere werden eingeführt.

Plotpoint: Brody findet die Leiche von Ben Gardner im Wasser und hat damit den Beweis, dass der Hai noch lebt und viel größer ist als angenommen.

2. **Akt:** Der Hai greift Brodys Kinder in der Bucht an, Brody entscheidet daraufhin mit Quint und Hooper auf die Jagd zu gehen.

Plotpoint: Der Haiangriff während der Indianapolis-Rede von Quint.

3. **Akt:** Finale, der Hai greift das Boot immer wieder an und bringt es schließlich zum Kentern. Schließlich gelingt es Brody, den Hai zu töten.

Ungewöhnlich an dieser Aufteilung ist, dass der erste Akt relativ lang ist und dadurch weit über eine klassische Einführung hinausgeht. Allerdings dauert es auch genau so lange bis Brodys Ziel, nämlich den Hai selber zu töten, klar wird. Bis dahin war er immer noch relativ passiv und verließ sich darauf, dass der Bürgermeister das Problem mit seinen Methoden löst.

Um zu der klassischen Exposition zu finden, die 25% der Filmlänge entspricht, müsste JAWS trotzdem anders unterteilt werden:

1. **Akt:** Exposition, Hai und Charaktere werden eingeführt

Plotpoint: Der kleine Junge auf der Luftmatratze wird vom Hai getötet.

2. **Akt:** Aufgrund des nun offensichtlichen Hai-Problems wird auf diesen ein Kopfgeld ausgesetzt und schließlich auch ein relativ großer Tigerhai als vermeintlicher Killer getötet. Durch den Angriff in der Bucht wird aber klar, dass der Hai noch lebt. Brody, Hooper und Quint beginnen die Jagd nach ihm.

Plotpoint: Der Haiangriff während der Indianapolis-Rede von Quint.

3. **Akt:** Finale, der Hai greift das Boot immer wieder an und bringt es schließlich zum Kentern. Schließlich gelingt es Brody, den Hai zu töten.

Im Unterschied zur vorher vorgestellten 3-Akt-Variante wird hier dessen überlanger erster Akt schon vorher geteilt: Zum einen eine Exposition, die mit einem dramatischen Plotpoint - dem Tod eines Kindes – endet. Von nun an ist das Haiproblem nicht mehr totzuschweigen und Chief Brody muss zum aktiven Protagonisten werden. Erstmals kann er sich zumindest etwas gegen den Bürgermeister durchsetzen und veranlasst ein Kopfgeld und eine allgemeine Jagd auf den Hai.

Zum anderen unterteilt sich dieser Teil auch in den Beginn des Mittelteils: Nachdem ein Tigerhai getötet und das Problem damit scheinbar beseitigt wurde, ist nur kurz Zeit zum Aufatmen. Matt Hooper ahnt es sofort und kann auch Chief Brody schnell überzeugen: Das ist nicht der Hai, nur ein Hai.

Also beginnt praktisch der Film von vorne: Brody versucht den Bürgermeister und die Öffentlichkeit zu überzeugen. Die wollen von seinen Bedenken nichts wissen und erst als wieder ein Mensch stirbt und sogar die Kinder des Bürgermeisters in Gefahr geraten, gibt dieser nach. Nun folgen der Rest des Mittelteils und der dritte Akt, die genauso auch in der anderen 3-Akt-Struktur vorhanden sind: Die Jagd nach dem Hai auf dem offenen Meer und das Finale.

Der Plotpoint vor dem letzten Akt bleibt auch der gleiche: Die Haiattacke während der ersten Indianapolis-Rede von Quint. Hier greift der Hai das erste Mal bewusst das Boot der Jäger an und sein Ansinnen, diese zu töten wird eindeutig. Gleichzeitig ziehen die drei Männer zum ersten Mal deutlich an einem Strang, die Fronten zwischen Gut und Böse sind also geklärt und an dieser Aufteilung wird sich auch bis zum Ende des Films nichts mehr ändern.

Da JAWS einen sehr starken Midpoint hat – nämlich den Angriff des Hais auf seine Kinder in der kleinen Bucht und seine daraus resultierende Entscheidung, das Tier zusammen mit Quint und Hooper zu jagen – besteht die Gefahr, diesen mit einem Plotpoint zu verwechseln und JAWS daher eine 4-Akt-Struktur aufzuerlegen. Das ist zwar nicht grundsätzlich falsch, stimmt aber mit der Definition von Field und McKee nicht überein, für die der Midpoint schließlich kein Plotpoint ist.

So lässt sich die Hypothese der 3-Akt-Struktur für JAWS also eindeutig bestätigen. Streitbar ist nur, wo genau der erste Akt endet und der zweite beginnt.

➔ Erfolgreiche Filme haben nur einen Hauptprotagonisten.

Das ist zwiespältig zu sehen. Auf der einen Seite ist Chief Brody in der ersten Hälfte des Films ganz klar die einzige Hauptperson und jederzeit die Identifikationsfigur für den Zuschauer. Mit ihm beginnt und endet der Film. Es ist seine Geschichte. Trotzdem ist der Film ab der zweiten Hälfte fast ein Ensemble-Film, der ein Dreiergespann bei der Jagd begleitet, welches sich gegenseitig ergänzt und nur durch die Konflikte untereinander interessant wird. Die Hypothese des einen einzigen Protagonisten wird hier also deutlich aufgeweicht, auch wenn Brody immer noch die Leitfigur der Handlung bleibt.

→ Erfolgreiche Filme haben einen aktiven Hauptprotagonisten.

Natürlich ist Chief Brody im ersten Drittel des Films mehr ein passiver als ein aktiver Protagonist. „Brody ist der freundliche, sympathische Polizist von mittelmäßiger Intelligenz mit einer geringen Neigung zum offenen Konflikt. Er ist ein typischer 'Durchschnittsmensch', der aus beruflichem Verantwortungsbewusstsein, vor allem aber aufgrund der Umstände zum Handeln gezwungen wird.“ (54 S. 95)

Alle Versuche von ihm, aus der Passivität hinauszutreten, werden von außen, zum Beispiel durch den Bürgermeister oder seine Ehefrau, unterdrückt. So darf er weder die Strände sperren noch den Hai jagen, sondern muss sich den Anweisungen seiner Vorgesetzten beugen. Erst als das fatale Folgen hat, kann er aktiv auf die Jagd nach dem Hai gehen – allerdings auch das nur nach der ausdrücklichen und schriftlichen Genehmigung des Bürgermeisters. Während der Jagd ist er allerdings die meiste Zeit über aktiv und schließlich auch der, der den Hai besiegt.

Chief Brody ist also, gerade durch seine weiter oben schon besprochene Konfliktbeladung, nicht ein die ganze Zeit über aktiver Protagonist, sondern muss erst dazu werden. Das ist allerdings nicht ungewöhnlich, da Figuren meistens erst ab dem zweiten Akt wirklich aktiv ihr Wunschziel verfolgen. Schließlich kennen sie dieses in der Exposition noch gar nicht.

Die Hypothese trifft also zu.

→ Das Ziel des Hauptprotagonisten ist dem Zuschauer bei einem erfolgreichen Film die gesamte Laufzeit über klar.

Davon ausgehend, dass Chief Brody trotz oben genannter Einschränkungen der Hauptprotagonist von JAWS ist, ist sein Hauptziel und damit das Ziel der Oberflächenhandlung von Anfang an eindeutig: Den weißen Hai zu vernichten! „Spielberg reduzierte und konzentrierte die Formeln des Genres bis aufs äußerste. Er vermied zunächst einmal die moralische Geschwätzigkeit und Bigotterie vieler anderer Katastrophenfilme. Auch die traditionellen Nebenelemente, die es noch im Roman von Peter Benchley gegeben hatte, tilgte er“ (25 S. 30). Es gibt also keine weiteren Subplots, die dem Hauptziel noch Nebenziele zufügen oder es verwässern könnten. Insofern ist JAWS die Verkörperung dieser Hypothese. Die Vernichtung des Bösen als der einzige Auftrag des Protagonisten.

→ Der Hauptprotagonist erfolgreicher Filme ist nicht perfekt, sondern von Anfang an konfliktbeladen. Die Konflikte sind dabei allgemeingültig, so dass sich jeder Zuschauer in ihnen wiederfinden kann.

Chief Brody, Matt Hooper und Quint entsprechen diesem Leitbild voll und ganz. „Es geht um Helden, aber um defekte Helden. Der eine ist eigentlich wasserscheu, der zweite ein wissenschaftlicher Nerd, dessen Hände schon verraten, dass er mehr mit dem Schreibtisch als mit dem Leben zu tun hat und der dritte ist einer, dessen Körper und dessen Seele ziemlich schwer verwundet wurden und der das nur unvollkommen hinter seinem Macho-Gehabe verbirgt. Wenn der weiße Hai so etwas wie ein Passepartout für die Ängste der siebziger Jahre war, von den puritanischen Sex-Ängsten bis zum Krieg in Vietnam, dann waren seine Helden Modelle der verletzten amerikanischen Männlichkeit, die sich in einer Situation der Bewährung zusammenfinden.“ (25 S. 34)

Die drei Protagonisten spiegeln also die Konflikte der amerikanischen Bevölkerung der 70er Jahre wieder und lassen sich in vielen Punkten auf die Probleme des Vietnamkrieges zurückführen. Chief Brody, der Hauptprotagonist selbst „ist geradezu ein Prototyp der Unfähigkeit, sich anderen in persönlicher Weise mitzuteilen, und je dramatischer sich die Ereignisse entwickeln, umso mehr wird er in eine Außenseiterstellung gedrängt“ (36 S. 20). Er ist der einzige, der die Gefahr von Anfang an kennt und benennt, wird aber von der Öffentlichkeit und vor allem der korrupten Politik vollkommen ignoriert, da „die Gemeinschaft – meist aufgrund von moralischer Schwäche – nicht selbst in der Lage ist, sich zu helfen, sondern der Hilfe des Helden bedarf“ (55 S. 19).

Obwohl er selbst an eine Familie gebunden, ängstlich und zudem wasserscheu ist, muss er in den offenen Kampf gegen den Antagonisten treten. „Ein solcher Held ist im Gegensatz zum Superhelden ein 'Alltagsheld', der im Moment der Gefahr über sich hinauswächst und nach der Überwindung der Bedrohung wieder in sein normales Leben zurückkehrt.“ (49 S. 15) Doch trotz dieses Zurückkehrens hat sich Brodys kleinbürgerliche Persönlichkeit entscheidend verändert, er hat sich auch innerlich zum Helden gewandelt, was sich nicht zuletzt durch seine Überwindung der Angst vor Wasser am Ende des Films ausdrückt.

→ Erfolgreiche Filme haben einen Antagonisten.

Auch diese Hypothese trifft auf JAWS zu. Der Hai selbst ist der Antagonist und „Spielberg scheut sich nicht, seinen Feind gleichsam maschinell und unbarmherzig zum Objekt umfassendem Hass aufzubauen“ (25 S. 32). Das Tier ist also ein klassischer und eindeutiger Antagonist, dass das pure Böse verkörpert und dessen einziges Ziel die Vernichtung des Protagonisten ist.

→ Erfolgreiche Filme haben ein geschlossenes Ende.

„Der Film endet mit den Bildern, auf die wir uns im Unterbewusstsein von Anbeginn eingestellt haben, so konsequent, dass wir den ganzen Film schließlich nicht nur hysterisch aufgeladen, sondern auch mit einer Portion dankbarer Zufriedenheit verlassen.“ (25 S. 33) Der Hai wird in einer blutigen Explosion vom Hauptprotagonist des Films vernichtet, so dass dieser als Held der Geschichte zu seiner Familie zurückkehren kann. Dass das mit der Realität nicht mehr viel zu tun hat, ist klar. Spielberg begründet diese „künstlerische Freiheit“ mit: “I don’t care! If I have got them for 2 hours, they will believe whatever I do for the next three minutes, because I got them in my hands and I want the audience on their feet screaming at the end: yes, yes, yes – that is what should happen to this animal!” (50)

Trotz des erwarteten Sieges des Guten über das Böse ist das Ende aber insofern interessant, als dass es von der Geschichte her nicht ganz den typischen Sehgewohnheiten entspricht. Denn nachdem Quints Methoden der Hai-Jagd versagt haben, „müsste jetzt der sympathische Hooper den rüden und großspurigen Quint beschämen, seine Kenntnisse unter Beweis stellen und die erhoffte Lösung herbeiführen“ (54 S. 109). Das passiert aber nicht, denn Hoopers Methoden versagen noch schneller, so dass schließlich nur Brody, der am wenigsten Held zu sein schien, das Ungeheuer besiegen kann.

Dass der totgeglaubte Matt Hooper trotz des Versagens seiner Methoden überlebt, gestaltet das Ende des Films noch positiver und in sich geschlossener. Es gibt keine offenen Fragen, keine offenen Handlungsstränge, keine einschränkenden Umstände. Die Hypothese lässt sich also bestätigen.

→ **Erfolgreiche Filme haben eine positive, lebensbejahende Aussage.**

Der Sieg des einfachen Mannes über seine Ängste und die Gewalten der Natur bzw. seiner Umwelt – eindeutig eine positive, lebensbejahende Aussage, die am Ende von JAWS durch nichts geschmälert wird.

3.6.2.5 Rezeption in der Presse

JAWS wurde in der Presse in Amerika und Deutschland überwiegend positiv aufgenommen bzw. „mit Superlativen überhäuft. Hierbei steht der sich sehr früh abzeichnende ungeheure Kassenerfolg im Vordergrund, aber auch die hochgradige Spannung des Films ('Haifisch-Schocker'), das Anspielen auf Urängste beim Publikum ('Hai-Psychose') und natürlich der tricktechnische und finanzielle Aufwand für die perfekte Illusion der Haifischangriffe.“ (54 S. 91)

Einzig in der DDR wurde die Aufführung untersagt, da „die vorgebliche Aggressivität“ von Haien zu einer „Story ausgesponnen werde, in der eine Horrorszene die andere an Grausamkeit und Primitivität übertreffe“ (56). Ähnlich sah es auch Klaus Eder von der linksgerichteten *Deutschen Volkszeitung*. Seiner Meinung nach ist „Die außerordentlich primitive Geschichte vom blutrünstigen Ungeheuer das an der Küste eines Kurortes auftaucht, [...] auf das Niveau von Erstklässlern zugeschnitten“ (57).

Interessant ist, wie die Kritiker mit dem Gewaltlevel bzw. den Schockeffekten des Films umgingen. In oben genannten Kritiken wurden gerade diese kritisiert und auch das *Lexikon des internationalen Films* bemängelt diesen Punkt: „Der Film erweist sich trotz der überbetonten Schockeffekte vor allem im zweiten Teil als ein atmosphärisch dichter, vorzüglich gespielter Abenteuerfilm im Gefolge Herman Melvilles.“ (36 S. 3522) Dahingegen findet A. D. Murphy von der *Variety*: „Jaws is an artistic and commercial smash. [...] The domestic PG rating attests to the fact that implicit dramaturgy is often more effective than explicit carnage.“ (58) Ein Lob also gerade dafür, dass eben nicht auf explizite, grafische Gewalt gesetzt wurde.

Was in vielen der zeitgenössischen Kritiken eine große Rolle spielte, war der „Medienrummel“, der um das Erscheinen des Films gemacht wurde. Dieser wurde zwar offensichtlich als lästig empfunden, schadete aber nicht Film, denn „wenn einmal das aktuelle Getöse [...] verraucht ist, und der Blick auf den Film als Film

frei ist, wird man zweifelsohne einen der faszinierendsten Thriller der 70er Jahre zu entdecken haben“ (59). Die Kritik in der *Vorwärts* kam sogar schließlich zu dem Schluss, dass gar nicht genug betont werden könne, dass „dieser Film [...] viel besser als seine Reklame“ (60) ist.

Auch das amerikanische *TIME Magazine* schloss sich diesen Einschätzungen mit den folgenden Worten an: “What sets Jaws apart from most of the other ceiling busters and makes it a special case, like The Godfather, is that is quite a good movie. [...] Like all the best thrillers – with which this movie is good enough to keep company – Jaws relies on both the immediacy of illusion and the safety it provides.” (61)

Aber auch Spielbergs Talent und die Geschichte selbst blieben nicht verborgen, wie die Kritik von Roger Ebert belegt: „Steven Spielberg’s 'Jaws' is a sensationally effective action picture, a scary thriller that works all the better because it's populated with characters that have been developed into human beings we get to know and care about. [...] And it's one hell of a good story, brilliantly told.” (62)

Dass diese brillante Geschichte eine deutliche Verbesserung zur Buchvorlage darstellt, bemerkte 1975 auch *Die Zeit*. Nach deren Meinung unterläuft „die pragmatische Intelligenz von Spielbergs Inszenierung [...] die schlimmen Kolportage-Klischees der Romanvorlage von Peter Benchley, soweit sie überhaupt noch im Drehbuch vorkommen“ (63).

Auch die Klischees anderer Katastrophenfilme weiß Spielberg nach Helmut Korte gut zu nutzen, denn „Er greift Muster auf, belässt es aber nicht bei einer eklektizistischen Addition, sondern verschmilzt sie zu einer neuen, hochgradig spannenden Erzählung“ (54 S. 113).

Der Frage, aus welchem Grund der Film einen solchen Erfolg hat, wurde schließlich auch auf psychologischer Ebene nachgegangen. *Der Neue Tag* berichtete 1976 darüber, dass „Psychologen versuchen, die Anziehungskraft des Romans und des Filmes damit zu erklären, dass das Thema an etwas rühre, was irgendwo im Unterbewusstsein der Menschen schlummere, an 'einen tiefsitzenden menschlichen Wunsch, an Giganten in den Urgründen der Gewässer zu glauben'“ (64).

Die Qualität des Films wird heute, über 35 Jahre später, von niemandem mehr in Frage gestellt. In einem Gastartikel im *Lexikon des internationalen Films* schreibt Franz Everschor, dass „Der weiße Hai“ „bis zum heutigen Tag Spielbergs geschlossenster und perfektester Film geblieben“ ist. Er wäre „auch der einzige, in dem ein echtes Interesse an der Entwicklung der Charaktere zu psychologischer Spannung führt, ohne dass die Personenkonflikte aufgesetzt oder konstruiert anmuten“ (36 S. 20).

3.6.2.6 Bedeutung

JAWS war an den Kinokassen mit einem Einspielergebnis von 470 Millionen US-Dollar ein überwältigender Erfolg und gilt als der Auslöser der Blockbusterära. „Wer verfolgte, wie Wochen vor dem Start des Films sämtliche Medien, die seriösen wie die käuflichen, ihr Publikum mit dem Hai aus Hollywood traktierten und reizten, konnte ein klassisches Exempel, von Manipulation, von überredender Verführung und der Anheizung von Bedürfnissen studieren.“ (65) Nie zuvor war die Marketingmaschinerie so massiv und erfolgreich eingesetzt worden, um einen Film zu bewerben. Es gab zwar schon 1973 mit THE GREAT GATSBY einen vergleichbaren Versuch, bei dem „Paramount eine ähnlich aufwendige Kampagne“ startete und „damit fürchterlich einbrach“ (66). Aber gegen das, was bei JAWS in ausnahmslos allen Medien weltweit gestartet wurde, war das nur ein kleiner Testballon. Der Reklameetat allein in Deutschland betrug 1,3 Millionen Mark, in Amerika sogar 1,8 Millionen Dollar, von denen 700.000 Dollar in Fernsehspots investiert wurden. „'Der weiße Hai' ('Jaws') ist überall: in Fernsehspots und politischen Karikaturen, auf Streichholzheftchen und T-Shirts.“ (66)

Allerdings meint Spielberg selbst dazu, „dass Jaws vor seinem Sensationsstart nicht mehr promotet worden sei als andere Universal-Releases seiner Zeit, danach aber in der Tat massive Werbeunterstützung erhalten habe“ (67). Es lag also seiner Meinung nach nicht an der Werbung, dass JAWS so erfolgreich wurde, sondern in erster Linie am Erfolg des Films, dass dieser so stark beworben wurde. Falls Spielbergs Aussage also stimmt, würde es ihn diesbezüglich grundlegend von allen späteren Blockbuster-Filmen unterscheiden, bei denen die PR-Kampagne immer dem Kinostart vorausging.

Trotzdem war JAWS diesbezüglich einzigartig, denn er war eine „der ersten Großproduktionen, die während der amerikanischen Sommerferien und mit einer

für die damaligen Verhältnisse sehr hohen Anzahl von über 400 Kopien gestartet wird – begleitet von einer landesweiten TV-Kampagne, die es so bisher ebenfalls noch nie gegeben hatte“ (11 S. 145) 400 Kopien und ein unüblicher Start in den Sommerferien – beides Fakten, die Spielbergs obengenannter Aussage etwas widersprechen.

Mit JAWS begann Spielberg auf alle Fälle seinen Triumphzug. (Vgl. 37 S. 346) Der bis dahin weitgehend unbekannte Regisseur „war gerade einmal 28 Jahre alt, als 'Der weiße Hai' in die Kinos kam, aber nachdem der Film in nur einem Monat zum erfolgreichsten Film aller Zeiten aufstieg, war sein Namen in aller Munde.“ (68 S. 64) Außerdem sorgte JAWS für ein enormes Plus in der Filmindustrie: „Für die gewaltige Umsatzsteigerung von 150 Millionen Dollar war nicht zuletzt Steven Spielbergs spektakulärer Abenteuerfilm 'Der weiße Hai' verantwortlich zu machen. [...] An sein sensationell anmutendes Einspielergebnis, das – der Zufall will es – fast auf die Kommastelle genau mit dem gestiegenen Umsatz der beiden letzten Jahre übereinstimmt, kam auch nicht annähernd ein anderer Film heran. Daneben trug 'Der weiße Hai' maßgeblich dazu bei, dass sich das Verleihgeschäft der großen Filmgesellschaften ebenfalls beträchtlich erhöhte.“ (22) Spielberg und Universal Pictures hatten es also geschafft, die amerikanische Filmindustrie zum einen zu einem unglaublichen Hoch zu verhelfen und sie zum anderen mit dieser neuen Art der Blockbustermarketing zu revolutionieren.

Mit Geschichten von in Ohnmacht fallenden Kinozuschauern, unglaublicher Brutalität und Hetzartikeln gegen den Film taten die Medien ihr übriges, um den Erfolg noch weiter anzuheizen. Zum Beispiel hatte JAWS laut der *Süddeutschen Zeitung* 1976 „ein erstes Opfer gefordert: Ein 17jähriges Mädchen [...] wurde wegen Nackensteife, Krämpfen und Halluzinationen in die neurologische Abteilung des Wesley Medical Center in Wichita im amerikanischen Bundesstaat Kansas gebracht. Drei Tage zuvor hatte die Patientin den Film „Jaws“ [...] gesehen. Als sie mit ihrem Freund über den Film diskutiert hatte, waren zum ersten Mal Krämpfe aufgetreten, die sich tags darauf wiederholten. Außerdem kreischte das Mädchen und verlor zeitweise das Bewusstsein, so dass es schließlich in einer Klinik mit starken Psychopharmaka behandelt wurde [...] Man müsse damit rechnen, dass sich solche Fälle im Zuge der 'Horror-Welle' mehrten.“ (69) Ähnliche Artikel schafften es wie schon im Vorjahr bei THE EXORCIST, noch mehr Zuschauer in die Kinos zu locken.

Schließlich gewann JAWS auch mehrere Auszeichnungen und war unter anderem für vier Oscars nominiert, von denen der Film drei gewann – der für Spielberg so wichtige Preis für „Best Picture“ war allerdings nicht dabei.¹⁵ Besonders die Filmmusik gewann noch etliche Preise wie zum Beispiel einen BAFTA Award, einen Golden Globe und einen Grammy Award.

Außerdem wählte das „American Film Institute“ JAWS 1998 auf Platz 48 in der Liste der 100 besten Filme aller Zeiten. In der IMDB Beliebtheitskala¹⁶ rangiert der Film 2011 immerhin auf Platz 119 mit einer Wertung von 8,2.

Als weitere Folge des Erfolges von JAWS griffen viele Tierhorrorproduktionen „Spielbergs Variante erneut auf und überlagerten so die Natur- und Technikkatastrophen als Gegenstand der Handlung und lösten ihn sogar weitgehend ab“ (49 S. 14). Außerdem erhielt der Film selbst drei Fortsetzungen, die aber qualitativ deutlich abfallen und auch nie den Erfolg des Originals erreichen konnten.

Das Filmzitat „You’re gonna need a bigger boat!“ (deutsch: „Wir werden ein größeres Boot brauchen!“), welches Chief Brody nach der ersten Sichtung des Hais sagt, ging in den amerikanischen Sprachgebrauch als Phrase für eine unüberwindbare Situation ein und wurde außerdem in vielen Filmen zitiert¹⁷.

Außerdem wird dem Film angelastet, das Bild des Hais in der öffentlichen Wahrnehmung deutlich verschlechtert zu haben und damit dazu beigetragen zu haben, dass der weiße Hai inzwischen vom Aussterben bedroht ist. Ob besonders letztgenannte Anschuldigung allerdings auf einer nachvollziehbaren Grundlage bzw. Studie beruht, darf bezweifelt werden.

¹⁵ JAWS gewann: „Best Film Editing“, „Best Original Score“, „Best Sound“ und war außerdem nominiert für „Best Picture“.

¹⁶ Eine Liste der von den Usern der Internetplattform www.imdb.com am besten bewerteten Filme, die aufgrund der hohen Menge an Bewertungen durchaus Relevanz für die Branche besitzt: <http://www.imdb.com/chart/top>.

¹⁷ Zum Beispiel in CLERKS (1994), einer Folge von FRIENDS (1994), TREASURE PLANET (2002) oder BLOW (2001).



Abbildung 7: Todesangst in JAWS: Durch den Film wurde das Image der für den Menschen in den meisten Fällen ungefährlichen Haie stark geschädigt (48).

Letztlich markierte JAWS bzw. das Jahr 1975 nach Robert Blanchet „auch den Ausklang der Auteur-Periode, was auf den Erfolg des neuen, zunehmend apolitischen Blockbusterkinos und die ökonomische Stabilisierung der Studios wohl ebenso zurückzuführen ist wie auf die allgemeine Auflösung der Protestbewegung der späten Sechzigerjahre selbst“ (11 S. 146).

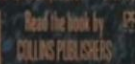
NOTHING ON EARTH
COULD COME BETWEEN THEM.

LEONARDO DiCAPRIO KATE WINSLET

A JAMES CAMERON FILM

TITANIC

PARAMOUNT PICTURES AND TWENTIETH CENTURY FOX PRESENT A LIGHTSTORM ENTERTAINMENT PRODUCTION A JAMES CAMERON FILM "TITANIC" LEONARDO DiCAPRIO KATE WINSLET BILLY ZANE
KATHY BATES FRANCES FISHER BERNARD HILL JONATHAN HYDE DANNY NUCCI DAVID WARNER AND BILL PAXTON MUSIC BY JAMES HORNER COSTUME DESIGNER DEBORAH L. SCOTT MAKEUP SUPERVISOR RANDY GERSTON
EXECUTIVE PRODUCERS AL GIDDINGS GRANT HILL SHARON MANN FILM EDITOR CONRAD BUFF A.C.E. JAMES CAMERON RICHARD A. HARRIS PRODUCTION DESIGNER PETER LAMONT DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY RUSSELL CARPENTER A.S.C. SPECIAL VISUALS DIGITAL DOMAIN
PRODUCED BY RAE SANCINI PRODUCED BY JAMES CAMERON AND JON LANDAU WRITTEN AND DIRECTED BY JAMES CAMERON



Featuring "My Heart Will Go On" Performed by Celine Dion

Soundtrack Available on SONY CLASSICAL

titanicmovie.com

3.6.3 TITANIC

3.6.3.1 Story

TITANIC ist ein US-amerikanisches Geschichtsdrama aus dem Jahr 1997. Regie führt James Cameron. TITANIC basiert auf einem Drehbuch von Cameron und wurde von 20th Century Fox und Paramount Pictures produziert. Hauptdarsteller sind Kate Winslet als Rose DeWitt Bukater, Leonardo DiCaprio als Jack Dawson, Billy Zane als Caledon „Cal“ Hockley und Gloria Stuart als die alte Rose.

Der folgenden Analyse liegt die deutsche Collectors Edition DVD von 20th Century Fox aus dem Jahr 2005 zu Grunde. Durch den PAL-Speedup hat der Film hier eine Länge von 187 Minuten. Die gewählte Ton-Spur ist der englische Dolby-Digital Ton.

Setting:

Genre: Katastrophenfilm / Drama

Epoche: Beginn des 20. Jahrhunderts, 1990er Jahre (Rahmenhandlung)

Dauer: Mehrere Tage

Schauplatz: Titanic auf dem Atlantik, Forschungsschiff Akademik Mstislav Keldysh auf dem Atlantik

Konfliktebene: Der Handlungskonflikt findet auf gesellschaftlicher, familiärer und existenzieller Ebene statt.

Inhalt:

Auf dem Forschungsschiff *Akademik Mstislav Keldys* durchsucht Forscher Brock Lovett zusammen mit seiner Crew das Wrack der Titanic nach einem berühmten Diamanten-Kollier – dem „Herz des Ozeans“. Stattdessen findet er in den Tiefen des Ozeans aber das Aktbild einer jungen Frau, die eben dieses Schmuckstück um ihren Hals trägt.

Als im Fernsehen über seine Fortschritte berichtet wird, meldet sich kurze Zeit später die 100 Jahre alte Rose Dawson-Calvert und behauptet, eben jene Frau zu sein. Zusammen mit ihrer Tochter fliegt sie zum Forschungsschiff und erzählt der ungläubigen Crew ihre Geschichte:

Rose kam am 10. April 1912 mit 17 Jahren auf die Titanic. Zusammen mit ihrem Verlobten Caledon „Cal“ Hockley und ihrer Mutter Ruth soll sie in der ersten

Klasse nach Amerika fahren, um dort reich einzuheiraten. Die Hochzeit ist nicht aus Liebe geplant, sondern auf den Wunsch der Mutter und auf finanzielle Notwendigkeit hin. Rose ist todunglücklich!

Parallel gewinnt der junge Maler Jack Dawson beim Glücksspiel Karten für die dritte Klasse der Titanic. Schon in der ersten Nacht überrascht er Rose bei einem Selbstmordversuch, rettet sie und wird daraufhin von ihrem Verlobten Cal zum Dinner eingeladen.

Dort spürt er die ganze Feindseligkeit der ersten Klasse, besonders Roses Mutter Ruth sieht in dem jungen Mann eine große Gefahr. Nur Rose und die resolute Molly Brown, die ihm auch den Anzug für den Abend geliehen hat, stehen auf seiner Seite. Nach dem gezwungenen Dinner kann Jack Rose dazu überreden, mit ihm auf eine irische Party in der dritten Klasse zu kommen. Als die Beiden dort schließlich ausgelassen tanzen, werden sie von Cals linkischen Butler Lovejoy beobachtet.

Am nächsten Morgen hat Cal einen seiner Wutausbrüche und befiehlt seiner Verlobten, Jack nie wieder zu treffen. Doch dieser lässt sich so nicht abweisen und küsst Rose schließlich am Bug des Schiffes. Daraufhin gehen sie zu Roses Kabine wo sie Jack bittet, sie nackt mit dem „Herz des Ozeans“ um den Hals zu zeichnen. Dieses Diamanten-Kollier wollte ihr Cal zur Hochzeit schenken.



Abbildung 8: Die bekannte Kuss-Szene in TITANIC schrieb Filmgeschichte und wurde danach unzählige Male parodiert (70).

Als sie fertig sind, werden sie von Lovejoy überrascht und fliehen in den Laderaum des Schiffes, wo sie sich auf der Rückbank eines Autos das erste Mal auch körperlich lieben. Als sie wenig später wieder auf Deck stehen, sagt Rose glücklich zu Jack, dass sie in New York mit ihm und nicht mit Cal von Bord gehen wird. Doch kurz darauf rammt die Titanic einen Eisberg und beginnt schnell zu sinken. Panik bricht aus.

Jack und Rose wollen ihre Mutter Ruth und Cal warnen, werden jedoch vor dessen Kabine von Lovejoy überrascht. Der steckt Jack heimlich das „Herz des Ozeans“ in die Tasche, nur um ihm wenig später vor Rose Diebstahl vorzuwerfen. Während Cal nun mit Rose das Schiff verlassen will, fesselt Lovejoy Jack in einer Kabine in den unteren Decks an ein Rohr.

Doch Rose hat sich entschieden – gegen Cal. Sie geht nicht mit ihrer Mutter in das Rettungsboot, sondern sucht in den Tiefen des untergehenden Schiffes nach Jack und kann ihn schließlich spektakulär befreien.

Wieder an Deck treffen sie auf Cal, der zusammen mit Jack Rose überzeugen kann, endlich in ein Rettungsboot zu steigen. Er lügt, dass er für sich und Jack ein anderes Rettungsboot reserviert hat. Rose glaubt ihm das aber letztendlich nicht, steigt aus dem schon halb runtergelassenen Boot wieder aus und rennt zurück zu Jack. Nun wird Cal endgültig wütend, schnappt sich die Pistole seines Butlers Lovejoy und rennt den Beiden das Feuer eröffnend hinterher.

Als sie ihm schließlich entkommen können, merkt Cal, dass er das „Herz des Ozeans“ vergessen hat – ausgerechnet in dem Mantel, den er erst kurz zuvor der frierenden Rose umgelegt hat. Er beschließt, auf das Schmuckstück zu verzichten und erschleicht sich mit einem hinterhältigen Trick den Platz in einem Rettungsboot.

Nach einigen Strapazen kommen Rose und Jack derweil wieder auf das Oberdeck und stellen fest, dass kein Rettungsboot mehr zur Verfügung steht. Sie rennen zum Heck des Schiffes, welches in diesem Moment auseinanderbricht und dabei Lovejoy tötet. Dann schwimmt die Hälfte des Schiffes noch einen Moment lang wie ein Korken auf dem Wasser, um schließlich tosend unterzugehen.

Im eiskalten Wasser des Atlantiks kann nur Rose sich auf ein Stück hölzerne Wandverkleidung retten, für Jack ist das Brett zu klein. Nachdem er ihr das

Versprechen abgenommen hat, ihr Leben glücklich weiterzuleben und “to never let go of that promise“, stirbt er und versinkt im Wasser.

Wenig später wird Rose gerettet, gibt sich aber mit Jacks Nachnamen „Dawson“ einen neuen Namen und kehrt nicht zu ihrer Mutter oder Cal zurück. Später erfährt sie auch, dass dieser sich bei der großen Wirtschaftskrise 1929 selbst umgebracht hat.

Brock Lovett und seine Mannschaft sind zu tiefst beeindruckt von Roses Geschichte und begreifen, dass die Titanic mehr ist als ein Schiff und ein paar Wertgegenstände. Spät in der Nacht holt Rose schließlich das „Herz des Ozeans“, das sie immer noch besitzt, aus ihrer Tasche und wirft es in den Ozean. Dann legt sie sich wieder in ihr Bett und träumt von Jack¹⁸, während Fotos in ihrer Kabine belegen, dass sie das glückliche Leben welches sie ihm versprochen hat, gelebt hat.

3.6.3.2 Produktion



Abbildung 9: James Cameron gibt seinen beiden Darstellern Kate Winslet und Leonardo DiCaprio Anweisungen (70).

¹⁸ Ihr Einschlafen kann auch als Sterben interpretiert werden und der Traum von Jack als glückliche Vereinigung mit dem Liebsten im Jenseits. Selbst im Audiokommentar erklärt der Regisseur nicht, welches die von ihm angedachte Intention ist.

TITANIC verband für Regisseur James Cameron zwei große Leidenschaften: Tauchen und Technik. Er selbst betrachtet sich als „verhinderter Ingenieur“¹⁹ und taucht sowohl in seiner Freizeit²⁰ als auch in seinen Filmen²¹.

Cameron verfolgte von Anfang an das Ziel, den Film so historisch korrekt und detailgetreu wie möglich zu inszenieren: „We tried to do as much research as possible when we were making the film and tried to give us as much of a basis in reality as possible!“ (71)

Das erforderte unter anderem viele maßstabsgetreue Nachbildungen der Innenräume der Titanic als auch ein maßstabsgetreues Außenmodell von über 100 Metern Länge. Zudem wollte Cameron mehrere Tauchgänge zum echten Wrack der Titanic unternehmen, um die für die Rahmenhandlung des Films notwendigen Unterwasseraufnahmen zu drehen.

Durch solche Wünsche und viele Verzögerungen dauerte die Drehzeit schließlich 160 statt 138 Tagen und das Budget explodierte: „Ja, er hat um 74 Millionen überzogen, aber er spielt das Roulette mit eigenem Geld: Seine Regie Gage (8 Millionen) und seinen Gewinnanteil (mindestens 15 Millionen) hat er mit in den Topf geworfen, um weitermachen zu können, wie sein Dickkopf es ihm befiehlt. „Was den Kosten für eine Titanic zum Opfer fällt, ist ein Eddie-Murphy-Film und zwei von Steven Seagal. Naja, vielleicht noch ein weiterer.“ (72) war Camerons Meinung zu seinem hohen Budget.

Wie viel Titanic insgesamt nun gekostet hat, ist bis heute nicht ganz klar. Laut verschiedensten Quellen schwanken die Angaben zwischen 230 und 250 Millionen (Vgl. 73) oder 200 und 330 Millionen US \$. (Vgl. 74 S. 194) Sicher ist, dass der Film in seiner Entstehungszeit der teuerste der Geschichte war und mehr als einmal kurz vor dem Aus stand. „Die Macher um Regisseur James Cameron und die Produktionsfirmen Paramount und 20th Century Fox gestehen öffentlich Zweifel ein, ob 'Titanic' nicht finanziell zum Fiasko wird.“ (73)

¹⁹ Neben technischen Neuerungen, die er immer wieder in seine Filme einbaut – wie z.B. Computereffekte in TERMINATOR II – konstruiert er auch U-Boote und Filmkameras zusammen mit seinem Bruder.

²⁰ Neben unzähligen Hobbytauchgängen ab jungem Alter tauchte James Cameron mit einem selbst entwickelten U-Boot am 26.03.2012 allein als dritter Mensch der Geschichte an die tiefste Stelle des Mariannengrabens.

²¹ Neben Dokumentationen wie „GHOSTS OF THE ABYSS“ (2003) oder „EXPEDITION: BISMARCK“ (2002) drehte er schon 1989 den fiktionalen Tiefseetauchfilm „THE ABYSS“.

Dazu kam, dass der Film für eine Blockbusterwerbung ziemlich ungeeignet war. „Man kann keine 'Titanic'-Fortsetzung drehen, keine Videospiele, keine Puppen fertigen und nur schwer T-Shirts oder Kaffeetassen verkaufen. Außerdem läuft der Film drei Stunden, das heißt: Keine Spätvorstellung!“ (1)

Alles Gründe, die gegen den Erfolg des Filmes sprachen und weswegen er in der Presse mehr als einmal totgesagt wurde. Da auch die Produktionsfirmen ihrem eigenen Produkt nicht mehr ganz trauten, wurde das zunächst für Sommer 1997 geplante Kinorelease schließlich auf Weihnachten verschoben. 20th Century Fox scheute die Konkurrenz zu AIR FORCE ONE, CONTACT und JURASSIC PARK 2 (Vgl. 73). Der Film lag also fast ein dreiviertel Jahr lang fertig im Schrank.

Auch bei der Vermarktungskampagne wurde versucht, sich der Konkurrenz und dem Umfeld anzupassen. Auf die Frage, wie die Marketingkampagne in Deutschland für den Film aussah, antwortete der damalige Marketing Chef von 20th Century Fox, Jörn-Christian Koldewey: „Grundsätzlich anders als auf dem US-Markt. Für das amerikanische Publikum ist 'Titanic' eher ein Action-Film – international wurde dagegen der romantische Aspekt der Geschichte betont. Also haben wir uns bei der Pressearbeit auf die Liebesgeschichte konzentriert.“ (75)

Im Rahmen des internationalen Filmfestivals in Tokyo fand schließlich am 01.11.1997 die Weltpremiere statt. In Amerika startete TITANIC am 19.12.1997 (Vgl. 74 S. 195).

3.6.3.3 Umfeld

Weltpolitisch gesehen entstand TITANIC in einem sehr gediegenem Umfeld: Die westliche Welt schien nach den Turbulenzen der beginnenden 90er Jahre endlich zur Ruhe gekommen zu sein. Der demokratische Präsident Bill Clinton wurde in Amerika zum zweiten Mal gewählt, in Deutschland übernahm 1998 die links gerichtete SPD zusammen mit den Grünen nach 16 Jahren CDU das Ruder, in Frankreich erringt das Links-Bündnis unter Führung der Sozialisten bei der Wahl zur französischen Nationalversammlung die absolute Mehrheit aller Sitze und sogar in England wurden die Konservativen nach 18 Jahren von Tony Blair von der Labour Party ersetzt. Die westliche Welt war also beruhigt und links, Probleme wie das Platzen der Internetblase, der 11. September 2001, die Pleite der Lehmann-Brothers oder die Euro-Krise noch weit entfernt.

Die größten Probleme 1997 und 1998 schienen der Tod von Prinzessin Diana, Bill Clintons Affäre mit Monica Lewinsky oder ein Amoklauf von Schülern an einer amerikanischen Schule zu sein.

Das Fehlen aktueller politischer oder gesellschaftlicher Probleme zeigte sich auch deutlich an den Gewinnern der Oscarverleihungen in den Jahren um TITANIC: 1996 gewann BRAVEHEARTE fünf Oscars, 1997 THE ENGLISH PATIENT neun Oscars und 1999 SHAKESPEARE IN LOVE sieben Oscars – allesamt Geschichts- und/oder Literaturverfilmungen.

In der Filmbranche griff zudem die „Sucht“ nach Computereffekten um sich. Erst 1994 hatte die Industrie mit JURASSIC PARK richtig begriffen, welches Potential in computergenerierten Bildern steckte und seitdem entwickelte sich die Technik rasant weiter. Zwei Jahre später (und ein Jahr vor TITANIC) kam 1996 mit TOY STORY der erste vollständig computeranimierte Film in die Kinos und wurde ein großer Erfolg.²²

In Kinofilmen wurden Computereffekte inzwischen inflationär eingesetzt und sollten – oft mit durchwachsender Qualität – „handgemachte“ Effekte ersetzen. Selbst ältere Filme, wie STAR WARS von 1997, wurden digital verbessert und erfolgreich erneut in die Kinos gebracht.

In diese Kerbe schlug nun auch TITANIC, der anders als die Konkurrenz die Computereffekte allerdings für totalen Realismus nutzte und eben nicht wollte, dass die Effekte als solche zu erkennen waren. Computergenerierte Bilder wurden hier nicht zum Selbstzweck, sondern nur als Mittel zum Zweck eingesetzt. Cameron läutete damit (mal wieder) eine neue Ära in der Filmbranche ein.

3.6.3.4 Handlungsstruktur

➔ **Die Geschichten erfolgreicher Filme entstehen aus der Plotidee und nicht aus den Figuren.**

Angelika Milan drückte es sehr hart aus, als sie schrieb, dass es hier „keine menschlichen Figuren, nur anonyme Masse und die sorgfältig herausgeputzten

²² Nach www.boxofficemojo.com vom 01. Juni 2012 hatte TOY STORY ein weltweites Einspielergebnis von rund 362 Millionen US-Dollar. Für einen „Kinderfilm“ eine mehr als beachtliche Summe.

Haupthelden [gibt], zu denen trotz eindringlichen Spiel keine rechte Anteilnahme aufkommen will. Dazwischen gibt es viel Wasser.“ (76)

Egal ob diese Meinung zutrifft oder nicht, ist sie doch insofern richtig, als dass die Geschichte in Titanic aus dem Untergang des Schiffes und der damaligen Klassengesellschaft entsteht. Diese Geschichte hätte auch mit jeder anderen Figurenkonstellation funktioniert, sie ist nicht aus den Figuren entstanden. Dass das so ist, beweisen auch die neun anderen Filme, die sich mit dem Schicksal der Titanic beschäftigen. Der Älteste ist „Saved from the Titanic“ von 1912, und selbst kurz vorm Erscheinen von Camerons „Titanic“ lief 1996 im Fernsehen noch „Titanic“ von Robert Lieberman.

Die Hypothese trifft auf TITANIC also zu.

➔ Erfolgreiche Filme behandeln universelle Themen, die für jedes Land der Erde zu jeder Zeit gelten.

James Cameron war nie einfach nur ein Actionregisseur, wie die vielseitigen Subtexte und Themen seiner vorherigen Filme wie TERMINATOR oder ALIENS beweisen. Und auch mit TITANIC hat er nicht einfach nur einen Liebesfilm gedreht, sondern den Film mit zahlreichen Interpretationsebenen versehen. So verdankt sich der Erfolg des Films „keineswegs nur seinen spektakulären Effekten, sondern eher seiner parametaphysischen Unterfütterung, dem Spiel mit uralten Motiven, Symbolen, Mythen, Ikonographien, Identifikationsangeboten aus dem Archetypenfundus“ (77).

Doch wie so oft bei Cameron-Filmen gab es auch hier Kritiker, denen die Subtexte zu zahlreich, die Inhalte zu oberflächlich waren: „Eben weil die Kraft der alten mythischen Bilder hier nur benutzt wird, um einer im Grunde trivialen und edelverkitschten Lovestory einen bombastischen Rahmen, eine mythische Aura zu verleihen, hat dieser 'Titanic'-Film gerade das Thema verfehlt, für das doch das Schiff und die Havarie beispielhaft und sinnbildlich stehen: nämlich für die Hybris der technischen Zivilisation [...].“ (33 S. 140)

Ob es überhaupt das Ansinnen Camerons war, dass sich TITANIC um die „Hybris der technischen Zivilisation“ drehen sollte, sei dahingestellt. Sicher ist aber, dass TITANIC wieder eine Fundgrube universeller, zeitloser Themen darstellt.

„God himself could not sink this ship.“ – Fortschritt und Technik

Wie so oft bei Cameron geht es in TITANIC auch wieder um das Thema Fortschritt und Technik, welches er längst nicht so einseitig angeht, wie ihm oft unterstellt wird.²³

Wieder sind es die Menschen, die in ihrem Fortschritts- und Allmachtsglauben jegliche Risiken vergessen und letztendlich „untergehen“: „Die klassische Moderne, mit ihrem ungebremsten Fortschrittsglauben und der Hoffnung auf Erlösung durch Technik, aber eben auch die europäisch dominierte Ständegesellschaft, die an Bord, im Musical und im Film minutiös rekonstruiert wurde. Neues und Altes versank gemeinsam im Atlantik.“ (73)

Die TITANIC wurde für unsinkbar gehalten und die Menschen sollten für diesen fast schon gotteslästerlichen Glauben einen hohen Preis zahlen. Allerdings bezahlten sie den Preis für ihren Hochmut, nicht für ihr Streben nach technischem Fortschritt an sich! „Was aber ist die (geheime) Botschaft des Films? Die traditionelle Behauptung, der Titanic-Untergang sei wohlverdiente Strafe für technizistische Hybris und menschliches Versagen im Übermut jedenfalls ist es nicht.“ (77)

So wird zwar Bruce Ismay, der Direktor der „WhiteStar Line“ und quasi Besitzer der Titanic, als marketingorientierter, rücksichtsloser Geschäftsmann dargestellt, der schließlich indirekt den Untergang verursacht und dann feige flieht. Aber Thomas Andrews, der technikversessene Ingenieur und Erbauer des Schiffes, der jede freie Minute über dessen Bauplänen sitzt, um die technische Leistung zu optimieren, ist ein durch und durch positiver, fast väterlicher Charakter. So geht die Titanic nicht unter, weil sie technisch auf dem neusten Stand ist, sondern weil einigen rücksichtslosen, kapitalistischen Kräfte die nötige Demut fehlt, mit dieser Technik umzugehen.

Diese Tatsache wird aber in vielen Kritiken oft missverstanden, wodurch dann auch Aussagen wie diese hier zustande kommen: „Der Untergang des zur Zeit seiner Entstehung teuersten und technisch aktuellsten Schiffes wurde zum zur Zeit seiner Entstehung teuersten und technisch aktuellsten Film verarbeitet, nicht ohne einer gewissen Ironie zu entbehren, dass ein Film, in dem die männliche

²³ Vergleich: TERMINATOR, TERMINATOR II, ALIENS, ABYSS und wie im späteren Teil der Masterarbeit genauer beschrieben AVATAR.

Faszination von Größe belächelt und kritisiert wird, in seinem Marketing ebendiese Qualitäten besonders betont.“ (74 S. 194)

Dieser Vorwurf wurde James Cameron später auch in AVATAR und vorher schon bei TERMINATOR II gemacht. Aber aus oben genannten Gründen ist es nicht schlüssig, denn Cameron sieht sich selbst als verhinderten Ingenieur und käme im Traum nicht darauf, Technik per se zu verurteilen (Vgl. 78).

“Music to drown by. Now I know I'm in first class!”

– Geschichte und Standesdenken

Wie eben schon angedeutet, ist TITANIC nicht nur ein Kampf gegen die Naturgewalt, sondern auch ein Klassenkampf. „Hollywood, Spitzenregion des krass neoliberalen Spätkapitalismus, setzt auf die Krise der gesellschaftlichen Balance.“ (Koch, 1998) Dieser Klassenkampf wird durch die erste und dritte Klasse eindeutig bebildert und spielt bei der Aussage des Films eine wichtige Rolle. Denn „Titanic ist die glamouröse last picture show zum Ende der Wohlstandsgesellschaft, von Cameron auf zwei Klassen verkürzt, die erste, die oberen Tausend, und die dritte“ (Göttler, 1998).

Cameron selbst wollte einen Film machen, der nach seinen Worten „das Ende einer Ära der Unschuld aufzeigt, dieses goldenen Edwardianischen Zeitalters, in dem wir glaubten, die Wissenschaft könnte uns die Welt meistern lassen“ (79 S. 250). Das Ende dieser „Ära der Unschuld“ zieht Cameron also quasi vor, denn in der Geschichte musste die Welt noch den Ersten Weltkrieg durchmachen, um das Standesdenken weitestgehend zu verlieren.

Die Titanic spiegelte aber schon 1912 eine Art Mikrokosmos aller Menschen auf der Erde wieder, egal welcher Nation, egal welchen Standes, alle vereint auf engstem Raum. Und „die Titanic fährt nach Amerika, in ein neues Leben. So wird jeder Seitenblick auf die Reichtümer der Luxusklasse, den die armen Auswanderer an Bord erhaschen, zum Vorschein der zukünftigen Erfüllung jenseits des Ozeans. Die Titanic selbst wird zur Insignie der Hoffnungen, die sie trägt.“ (Kilb, 1998)

Dabei wird Camerons Standpunkt bei der Klassenfrage schnell klar: Er vertieft „den Graben zwischen Jack und Roses Verlobtem Cal, den Antagonisten im Kampf um die Liebe und die richtige Lebensart, [...] durch des einen Edelmut und des anderen Eigensinn in der Bedrängnis [...]. Spätestens jetzt ist klar: Der Dritte-

Klasse-Passagier ist eigentlich ein Erste-Klasse-Mensch und umgekehrt.“ (Geinitz, 1998)

Cameron schlägt sich also eindeutig auf die Seite der dritten Klasse und idealisiert „Armut als Freiheit von bürgerlichen Verhaltensnormen.“²⁴ (Skarics, 2004 S. 233), das Ganze „ist ein dezent antikapitalistisches Mysterienspiel“ (Koch, 1998) – sicher eine sehr romantische, aber auch diskussionswürdige Position.

Es gab aber auch Kritiker, die genau diese Thematik viel zu oberflächlich abgehandelt empfanden. Cameron geht ihrer Meinung nach „nicht so weit, die gesellschaftliche Brisanz in der 'Titanic-upper-class' oder latent vorhandene Spannungen zwischen den Decks auszuleuchten [...] Dass Cameron die Ursachen des Rammens, das Profitstreben der Reederei, die Image-Sucht des Kapitäns, die vielen Ungereimtheiten bei der Rettung der Menschen an Bord und vor allem in den Rettungsboten nicht thematisiert, sondern nur matt anstrahlt, kommt fast erwartet.“ (Körner, 1998)

Dass Cameron diese Ungereimtheiten nur „matt anstrahlt“ mag vielleicht auch daran liegen, dass er einen Spielfilm und keine Dokumentation drehen wollte. Er selbst sagt über seinen Umgang mit der Vergangenheit bzw. historischen Filmen allgemein: „So any of these historical films concentrate on the differences between what it was like then versus now and I was looking for ways no it was really the same, people were the same, they had the same feelings, they had the same emotions. Cause if we can't do that, then the audience isn't there, they are not on the ship.“ (71)

“I'm the king of the world!” - Der Wert des Materiellen

Eng verbunden mit Camerons Kritik an der Klassengesellschaft und an rücksichtslosem Profitstreben des Kapitalismus ist auch seine Aussage, “that actually material wealth isn't the important thing and if you don't get that, you don't understand the whole movie.” (71)

Stattdessen ist der wahre Schatz die “personal experiences in your life, not monetary wealth” (71). Diese Erfahrung macht auch Schatzsucher Broke Lovitt am Ende, als er erkennt, dass er die wahre Geschichte des Untergangs nie in sich

²⁴ Unter anderem auch dadurch, dass im Film Menschen aus der ersten Klasse positive Attribute nur zugestanden werden, wenn sie entweder wie Molly Brown eigentlich der dritten Klasse entstammen oder wie Rose den Weg zu ihr suchen.

hereingelassen hat. Er erkennt schließlich, dass "The treasure in Titanic is Titanic itself, the richness of his history and the stories of the human beings that were on board" (71) – und nicht das teure "Herz des Ozeans", welches er eigentlich suchte.

So endet der Film, als wollte er sagen: „Lasst uns auf das Wesentliche setzen! Lasst uns ganz einfach noch einmal anfangen!“ (80)

„I'll never let go.“ – Erwachsenwerden

Warum TITANIC auch in der jugendlichen Zielgruppe so gut ankam, dürfte sicher darin begründet liegen, dass James Cameron sich sehr ausführlich dem Thema Erwachsenwerden und der Emanzipation von den eigenen Eltern (in diesem Fall von der Mutter und dem Verlobten) widmet – eine Lebensphase, die jeder Mensch durchläuft und manch einer niemals abschließt. Symbolisch ausgedrückt wird sie durch die Schmetterlingshaarnadel von Rose, die im Film immer wieder eine Rolle spielt. „The theme of the butterfly was something that was carried throughout the film, the butterfly being a symbol of metamorphosis, in Rose's case it ties to the sense of her becoming her full self.“ (71)

Rose schafft diese Metamorphose allerdings nicht allein, sondern braucht dazu Jack, der als Zeichner für Rose einen idealen Spiegel darstellt (Vgl. 33 S. 139). Er verkörpert das freie, selbstbestimmte Leben, was sie sich wünscht.

„Am Beginn des Filmes sagt Rose zu Jack 'I'll let go'. Gegen Schluss verspricht sie ihm 'I won't let go.' Dies verdeutlicht symbolisch Roses Veränderung, die sie durch ihre Liebe zu Jack erlebt. Das Versprechen [...] deutet bereits Roses weiteres Leben an. Es deutet darauf hin, dass Rose ihr Leben in Jacks Sinne leben wird [...], als autonomer Mensch.“ (74 S. 213) Das ist am Ende des Films anhand der vielen Fotos, die Roses weiteres Leben zeigen, eindeutig zu erkennen. Durch Jacks Hilfe konnte sie die Schranken ihrer Familie und ihres Standes überwinden und ein selbstbestimmtes Leben führen.

„I see you.“ - Liebe

Das augenscheinlichste Thema von TITANIC ist schließlich die Liebe. Dargestellt wird sie in einer perfekten, reinen und unschuldigen Form zwischen Jack und Rose. Letztere macht mit dem jungen Künstler ihre ersten Erfahrungen mit derartigen Emotionen und ihrer Sexualität. Gerade weil die Liebe der Beiden sogar zum Selbstopfer Jacks am Ende führt, kann TITANIC auch als „die Verherrlichung der totalen Liebe, als ein Akt der Revolution“ (81) gesehen werden.

Diese Liebe entsteht, weil Jack all das verkörpert, was Rose gern selbst verkörpern würde: Freiheit, Unabhängigkeit, Toleranz, Aufgeschlossenheit, Leichtigkeit. Zudem hat er eine Gabe, er „sieht Menschen“, so wie er auch Rose sieht.²⁵ Er ist nicht oberflächlich und erkennt sie wie all die anderen aus der ersten Klasse als naives, dummes First-Class-Mädchen, sondern erkennt in ihr die starke Frau, die später aus ihr wird.

So lautet Camerons Botschaft also, dass wenn die Welt und die Menschen gut und nicht von Macht besessen wären, „so hätte die 'Titanic' gar nicht untergehen müssen; die Liebe allein wird es nämlich schon richten.“ (77) Oder anders ausgedrückt: „Emotio vor Ratio lautet die Botschaft Titanic's, deren Verwicklung uns Rose vorlebt, indem sie sich gegen die Ratio und somit gegen ein finanziell gesichertes Leben [...] und für die Emotio [...] entscheidet.“ (74 S. 234)

→ Erfolgreiche Filme behandeln eine auf den ersten Blick triviale Thematik und vermitteln Tiefgründiges über den Subtext.

Auf TITANIC trifft diese Hypothese voll und ganz zu, nicht zuletzt weil dem Film in vielen Kritiken seine Oberflächlichkeit und die Anmutung einer „Soap-Opera“ attestiert wurde. Wie die Belegung der ersten Hypothese um die universellen Themen zeigt, besitzt der Film aber sehr wohl tiefgründigen Subtext, der ihn deutlich über etliche andere Liebesfilme hinaushebt.

→ Erfolgreiche Filme haben eine „starke“ Oberflächenhandlung.

Das Lexikon des internationalen Film sieht in Titanic die „Neuverfilmung des mythisch besetzten Stoffs vom Untergang des Passagierschiffes. 'Titanic' schildert an Hand einer Klassenschränken übergreifenden Liebesgeschichte zwischen einem Maler und einer jungen Frau aus der Upper-Class die viertätige Jungfernfahrt des englischen Luxusliners.“ (36 S. 3153)

Ein Schiffsuntergang als Rahmen für eine klassische Liebesgeschichte und eine Coming-of-Age Story – das ist eindeutig eine sehr starke Oberflächenhandlung.

²⁵ Das wird sogar eindeutig artikuliert in der Szene, als Rose Jacks Zeichnungen ansieht: „You have a gift Jack, you do. You see people!“ Jack: „I see you!“ Später greift Cameron dann wieder in AVATAR auf diese Thematik zurück, in dem er den Ausspruch „I see you!“ zu einem Leitthema seines Science-Fiction Filmes macht.

→ Erfolgreiche Filme sind von der Struktur her Archeplots.

„Es gibt Hunderte von Geschichten über die Titanic. Cameron hat sich auf diese eine, frei erfundene konzentriert. Nicht weil sie besser wäre als irgendeine andere, sondern weil sie dasselbe ist wie die Titanic: ein Archetyp. Die Romanze von Jack und Rose ist die Summe aller Geschichten, die sich auf der Titanic zutragen können, so wie der Untergang der Titanic die Summe aller möglichen Schiffsunglücke ist.“ (82)

→ Erfolgreiche Filme erzählen kausale Geschichten.

Wie bei der 3-Akt-Hypothese spätestens durch die „Heldenreise“ dargelegt wurde, besitzt TITANIC eine kausale Geschichte. Jede einzelne Szene hat eine Bedeutung für die innere oder äußere spätere Handlung.²⁶ Die Hypothese trifft also zu.

→ Die Geschichten erfolgreicher Filme bedienen sich der klassischen 3-Akt-Struktur.

Marianne Skarics unterteilt TITANIC in ihrem Buch „Popularkino als Ersatzkirche?“ in drei Akte:

1. **Akt:** Rahmenhandlung, erste Begegnung von Jack und Rose bei versuchtem Selbstmord
Plotpoint: Rose und Jack tanzen auf einer Party in der dritten Klasse, Rose erlebt zum ersten Mal, wie ihr Leben sein könnte.
2. **Akt:** Rose und Jack verlieben sich gegen Cals Willen, die Titanic rammt den Eisberg und beginnt, unterzugehen.
Plotpoint: Rose klettert aus dem Rettungsboot zurück auf die Titanic, da sie Cal und Jacks Versprechen nicht glaubt, dass es für Letzteren einen Platz in einem Rettungsboot gibt.
3. **Akt:** Rose und Jack werden von Cal durch die untergehende Titanic verfolgt, schließlich geht das Schiff unter und Jack stirbt; danach wird die Rahmenhandlung geschlossen.

²⁶ Wie konsequent James Cameron beim Filmschnitt vorgeht, um alle nicht-kausalen oder nicht direkt-handlungsrelevanten Szenen zu entfernen, lässt sich gut an den über 45 Minuten aus dem finalen Film entfernten Szenen erkennen, die schon fertig geschnitten und vertont waren.

Ungewöhnlich an dieser Aufteilung ist, dass Beginn und Ende der Akte nicht unbedingt ins Auge fallen. Auffälliger für den ersten Plotpoint wäre zum Beispiel der Selbstmordversuch von Rose und für den zweiten Plotpoint die Stelle, an der die Titanic den Eisberg rammt. Dass dem allerdings nicht so ist, bemerkt auch Anne Knap von der Uni Münster, die folgerichtig feststellt, dass es sich beim Rammen des Eisbergs nicht um einen Plot-, sondern um einen Midpoint handelt (83) und auch sonst die selbe Akt-Aufteilung wie Marianne Skarics sieht.

Die 3-Akt-Hypothese kann in TITANIC also bestätigt werden.

➔ Erfolgreiche Filme haben nur einen Hauptprotagonisten.

Es wäre naheliegend, diese Hypothese bei TITANIC mit der Aussage zu verneinen, dass Rose nicht die einzige Hauptperson des Filmes ist. Schließlich gibt es da noch Jack Dawson, der annähernd dieselbe Screentime hat und in den Werbekampagnen zum Film mindestens gleichwertig zum weiblichen Part behandelt wurde.

Allerdings trifft das nicht zu. Rose Dewitt Bucater ist die einzige Hauptperson, Jack Dawson hingegen mehr ein von Cameron erdachter „Erfüllungsgehilfe“, der die Handlung in Gang setzen und die Wandlung von Roses Charakter ermöglichen soll. Das ist unter anderem daran zu erkennen, dass Jack selbst keinerlei charakterliche Entwicklung durchmacht, dass der Film weder mit ihm beginnt noch endet und dass der erzählerische Fokus – allein schon durch die Rahmenhandlung – eindeutig auf Rose liegt. Zudem fehlen Jack jegliche „Ecken und Kanten“. Er ist der perfekte, freie, fehlerlose Mensch – als Haupt- und Identifikationsperson also gänzlich ungeeignet.

Die Hypothese des einen Hauptprotagonisten trifft auf TITANIC also zu.

➔ Erfolgreiche Filme haben einen aktiven Hauptprotagonisten.

Auch in TITANIC ist die Hauptfigur Rose nicht den kompletten Film über ein aktiver Protagonist. Bis zum Ende des ersten Aktes ist auch Rose eher passiv. Eine der wenigen Ausnahmen bildet ihr Selbstmordversuch, mit dem sie immerhin ihrem scheinbar vorgeschriebenen Leben aktiv zu entfliehen versucht.

Danach ist ihr selbst aber klar: Sie will zum einen Jack, und zum anderen ein besseres, selbstbestimmtes Leben. Von da an wird sie zur aktiven Person und Jack

und Cal reagieren in weiten Teilen nur noch auf sie. Sie befreit Jack aus seinem Gefängnis in der Titanic, sie klettert zweimal aus dem Rettungsboot, welches für sie Sicherheit bedeutet hätte, sie spuckt Cal ins Gesicht und läuft vor ihm weg.

Die Hypothese vom aktiven Protagonisten, der „bei der Verfolgung seines Wunschzieles in direktem Konflikt mit den Leuten und der Welt um ihn Handlungen“ (McKee, 2004 S. 61) ausführt, trifft auf Rose also zu.

→ Das Ziel des Hauptprotagonisten ist dem Zuschauer bei einem erfolgreichen Film die gesamte Laufzeit über klar.

Diese Hypothese trifft auf TITANIC im ganzen Maße zu. Auch wenn Rose selbst ihr Ziel erst ab dem Midpoint vollends klar wird, weiß der Zuschauer spätestens durch den begleitenden Kommentar der alten Rose, dass sie so schnell wie möglich aus ihrem goldenen Käfig ausbrechen muss. Ihr Ziel ist also die Emanzipation von ihrer Familie und das Finden eines eigenständigen Platzes in der Gesellschaft.

→ Die Hauptprotagonisten erfolgreicher Filme sind nicht perfekt, sondern von Anfang an konfliktbeladen. Die Konflikte sind dabei allgemeingültig, so dass sich jeder Zuschauer in ihnen wiederfinden kann.

Das Leben von Heldin Rose ist mit einer ganzen Reihe von Konflikten beladen. Da wären zum Beispiel die jugendtypischen Probleme wie die Findung der eigenen Identität, das Loslösen von den Eltern in die Unabhängigkeit, hin zu eigenen Entscheidungen und der „verbotenen“, von der Mutter missbilligten Liebe zu einem Mann. Außerdem hat Rose auch noch altersunabhängigere Probleme wie das Finden einer Rolle in der Gesellschaft, der Umgang mit geforderten, standesgerechten Verhaltensweisen und die Findung von Selbstbewusstsein.

All das sind Konflikte, die jeder Mensch kennt und entweder schon durchlebt hat oder noch durchlebt. Konflikte, mit denen sich nicht nur Frauen, sondern gleichermaßen auch Männer in jedem Kulturkreis identifizieren können und die weit über das augenscheinliche „Romeo-und-Julia“-Problem der Handlung hinausgehen. Die Hypothese trifft auf TITANIC also zu.

→ Erfolgreiche Filme haben einen Antagonisten.

Caledon „Cal“ Hockley ist der eindeutige Antagonist in TITANIC. Doch ist er „längst nicht so klar, bedeutsam und handlungsbeeinflussend wie in anderen Filmen.

Stattdessen ist er hier nur ein Stellvertreter für die versnobbte Oberschicht, die unter anderem auch durch Roses Mutter negativ repräsentiert wird.“ (11)

Ein Grund für seine relative Unbedeutsamkeit ist, dass er natürlich nur „für einen der beiden großen Konflikte der Heldin verantwortlich“ ist. Denn „Cal hat mit dem Eisberg und dem Schiffsuntergang nichts zu tun! Aber er ist (auch) verantwortlich für das goldene Gefängnis, in dem sich seine Verlobte befindet und treibt sie so schließlich in Jacks Arme“ (84).

Trotz dieser Einschränkungen verkörpert Cal ansonsten alle Merkmale eines Antagonisten: Er personifiziert alle Kräfte, die gegen den Protagonisten stehen, macht den Helden noch sympathischer und die Identifikation mit ihm für den Zuschauer noch leichter. Die Antihelden-Hypothese trifft auf TITANIC also zu.

➔ Erfolgreiche Filme haben ein geschlossenes Ende.

Am Ende von TITANIC führt Regisseur James Cameron alle Fäden zusammen und lässt keine Fragen offen. Vom Verbleib des „Herz des Ozeans“ bis hin zum Charakterwandel von Broke Lovitt wird die Geschichte auserzählt und das Ende geschlossen.

➔ Erfolgreiche Filme haben eine positive, lebensbejahende Aussage.

TITANIC hat eine große Anzahl von Aussagen wie bei der Beantwortung der ersten Hypothese über die universelle-Themen deutlich gemacht wurde. Aber die Hauptaussagen, die vor allem durch das Ende des Films²⁷ nochmal hervorgehoben werden, sind, dass alle materiellen Dinge nichts wert sind, solange man ein glückliches, erfülltes und selbstbestimmtes Leben führt, und dass wahre Liebe über den Tod hinausgeht. Denn das letzte Bild des Films „vom vereinigten Paar signalisiert unlimitedes Glück“ (11 S. 27). Beides durchaus positive, lebensbejahende Statements, die die Hypothese bestätigen.

3.6.3.5 Rezeption in der Presse

Die Reaktionen in der Presse auf TITANIC waren relativ gemischt. Viele Kritiker hatten mit der Liebesgeschichte zwischen Jack und Rose große Probleme. So auch

²⁷ Nämlich durch die lange Kamerafahrt über die Fotos von Rose's Leben und den darauffolgenden Traum.

Michael Schneider in seinem Drehbuchratgeber *Vor dem Dreh kommt das Buch*: „Wären unsere Augen nicht wie hypnotisiert [...], so hätte uns die Flachheit und Dürftigkeit dieser Lovestory wohl rasch ernüchtert. Ihr Plot ist trivial und zu 100 Prozent vorhersehbar, ihre Bausteine finden sich in nahezu allen Titanic-Stories und –Aufgüssen.“ (33 S. 139)²⁸

Viele Kritiker warfen Regisseur James Cameron auch vor, TITANIC mit zu viel „kaltem Kalkül“ inszeniert so haben. So spürte Andreas Körner von der *Sächsischen Zeitung* „kaum Gefühle, eher konstruierte Rührseligkeit. [...] Die Spielstätten [...] brauchen starke Nerven. Und einige unter ihnen vielleicht sogar einen Rettungsring.“ (85) Und auch für Christoph Schneider von der *Neuen Züricher Zeitung* „ist auch diese 'Titanic' untergegangen, grandios und überraschungslos, ein filmtechnisches Katastrophenwunder und poetisches Spekulationsobjekt. Dem sauberen Kalkül hat nur der menschliche Faktor gefehlt.“ (86)

Hans Günther Pflaum von der *Süddeutschen Zeitung* hält TITANIC für überladen mit einem „Labyrinth“ von Metaphern, in denen James Cameron mit zunehmender Hektik eine „tragfähige Erzählhaltung“ sucht. „Eher halbherzig verlässt er sich auf die inzwischen hundertjährige Rose [...]. Dabei wählt der Regisseur mitunter aberwitzige Perspektiven, die die emotionale Anteilnahme des Zuschauers auf eine harte Probe stellen [...].“ (87)

Und auch Christian Geinitz von der *FAZ* findet „Die Geschichte [...], die solche Einstellungen verbindet, [...] fad und abgestanden. Sie leidet vor allem an Camerons Kompromisslosigkeit. Bei ihm gibt es nur gute, lebensfrohe und schlechte, degenerierte Milieus.“ (84)

Für Hans-Günther Dicks vom *Neuen Deutschland* ist das Problem viel mehr das schon bekannte Ende der Titanic-Tragödie. „Camerons Versuch, das Erlösungs- und Happy-End-Bedürfnis seines Publikums wenigstens durch eine heute spielende Rahmenhandlung zu besänftigen“ wirkt für ihn aufgesetzt und unbeholfen (88).

²⁸ Interessanterweise nennt Michael Schneider Camerons TITANIC in seinem Buch konstant falsch DER UNTERGANG DER TITANIC. Es darf also zumindest in Frage gestellt werden, wie tiefgründig er sich mit dem Film beschäftigt hat.

Stephen Hunter von der *Washington Post* glaubt in den Schwächen von TITANIC sogar ein Muster von James Cameron wiederzufinden: „This is Cameron at his best. Always thin in the imagination when it comes to conceiving the tissue of character and [...], he's the apogee of techno-nerd filmmaker. Thus the movie's central wonder is that it puts you aboard the sinking ship, palpably and as never before.“ (89)

Todd McCarthy von der *Variety* stimmt da mit ein und sieht in TITANIC immerhin „A spectacular demonstration of what modern technology can contribute to dramatic storytelling [...]“ (90).

Aber es gab auch positive Kritiken von Autoren, die der Film auf ganzer Linie überzeugt hat. So schreibt der bekannte Filmkritiker Roger Ebert „I found myself convinced by both the story and the saga. The setup of the love story is fairly routine, but the payoff – how everyone behaves as the ship is sinking – is wonderfully written, as passengers are forced to make impossible choices.“ (91)

Für Robert Blanchet verdient TITANIC das Prädikat „wertvoll, handelt es sich doch um die Rückkehr des großen Kinos der Gefühle – jenes Kinos, das vor mehr als 100 Jahren als Unterhaltungsform, die halb Kunst, halb Jahrmarktsattraktion war, ihren weltweiten Siegeszug antrat.“ (11 S. 185)

Auch Wolfgang Knorr von der Züricher *Weltwoche* hat TITANIC überzeugt, für ihn wird das „legendenreichste Schiff [...] zur modernen Barockbühne, mit seiner ganzen Prachtentfaltung, der Raum- und Emotionssteigerung – und hat Klasse, ist Kino pur“ (92).

Noch weiter geht Andreas Kilb von der *Zeit*, für den TITANIC nicht nur „ein anständiges Katastrophenspektakel“, sondern der „Monumentalfilm des ausgehenden Jahrhunderts“ (82) ist.

3.6.3.6 Bedeutung

Bei den Academy Awards wurde TITANIC für 14 Oscars nominiert und gewann davon ganze 11, unter anderem für die beste Regie, den besten Film und die beste

Musik.²⁹ Damit hat TITANIC bis heute sowohl die meisten Oscar-Nominierungen als auch die meisten Oscars erhalten.



Abbildung 10: Wie Jack Dawson im Film rief später auch James Cameron bei der für ihn äußerst erfolgreichen Oscar-Verleihung: „I’m the king of the world!“ ins Mikrofon und erntete dafür viel Kritik (70).

Neben diesem beachtlichen Erfolg erreichte TITANIC nach seinem Erscheinen ein weltweites Einspielergebnis von 1,843 Milliarden US-Dollar und wurde aus diesem Grund von den Medien und 20th Century Fox schnell zum „erfolgreichsten Film aller Zeiten“ hochgejubelt.³⁰

Wie das unter anderem zustande kam, beschreibt Eggert Schröder in der Zeitung *Die Welt*: „Hollywood erzeugt Produkte für die Einweg-Gesellschaft. Im Durchschnitt sehen nur zwei von 100 Zuschauern einen Film zweimal an. Aber bei 'Titanic' kommen 20 Prozent aller Zuschauer ein zweites Mal ins Kino. 45 Prozent aller Amerikanerinnen unter 25 Jahren haben „Titanic“ zweimal gesehen. 76 Prozent derjenigen, die „Titanic“ bereits zweimal gesehen haben, planen, das

²⁹ TITANIC gewann: „Best Art Direction – Set Decoration“, „Best Cinematography“, „Best Costume Design“, „Best Director“, „Best Sound Effects Editing“, „Best Visual Effects“, „Best Film Editing“, „Best Original Dramatic Score“, „Best Original Song“, „Best Picture“, „Best Sound“ und war außerdem nominiert für „Best Actress in a Leading Role“, „Best Actress in a Supporting Role“ und „Best Makeup“.

³⁰ Was allerdings in Bezug auf die Inflation und die etwas ungenaue Aussage „aller Zeiten“ nicht ganz korrekt ist.

Hochsee-Melodram auch ein drittes Mal anzuschauen. Doch keineswegs zerreißt „Titanic‘ nur die Herzen junger Frauen. 37 Prozent des Publikums ist älter als 25 Jahre.“ (93)

Das ist auch deshalb beachtlich, weil TITANIC für das übliche Product Placement durchaus ungeeignet war, da sich keinerlei Spielzeuge und ähnliche Dinge mit dem Thema verkaufen ließen. Dafür gelang es dem Film aber mit seinem Erfolg „die Agenda nahezu aller Mediensparten vom Kinderprogramm bis hin zum Wissenschaftsmagazin zu bestimmen. [...] es standen dabei sowohl die inhaltlichen Aspekte des Films als auch die dessen eigene Produktionsgeschichte im Zentrum des Interesses. Genährt von immer wieder neuen Rekordmeldungen, löste die außergewöhnlich hohe Medienpräsenz [...] eine Spirale anhaltender Nachfrage aus, die sie heute an der Spitze der weltweiten Box-Office-Charts platziert.“ (37 S. 520)

Der Erfolg des durch mehrere Budgeterhöhungen exorbitant teuer gewordenen Filmes führte auch dazu, dass die großen Filmstudios wieder mehr Vertrauen in große Produktionen setzten. Filme mit einem Budget über 200 Millionen Dollar waren nach TITANIC keine Seltenheit mehr.

Neben dem Erfolg des Filmes wurde auch das im Abspann zu hörende Lied „My Heart will go on“, geschrieben von Filmkomponist James Horner und gesungen von Celine Dion, ein großer Erfolg. Es erhielt neben dem Oscar zahlreiche weitere Auszeichnungen und stand in vielen Ländern monatelang an der Spitze der Single-Charts.

Aufgrund der unter anderem für AVATAR entwickelten und erfolgreichen 3D-Technik brachte James Cameron den Film – nachträglich in die dritte Dimension konvertiert – zum hundertsten Jahrestages des Untergangs im April 2012 erneut in die Kinos. Mit einem Einspielergebnis von rund 342 Millionen bei Produktionskosten von 18 Millionen (Marketing nicht eingerechnet)³¹ war auch diese Aufführung wieder ein voller Erfolg.³²

³¹ Zahlen nach boxofficemojo.com vom 2. Juni 2012.

³² Damit überholte TITANIC nach den inflationsbereinigten Einspielergebnissen STAR WARS und befand sich nun auf einer Ebene mit AVATAR.

A long time ago in a galaxy far, far away...



© 1977 Twentieth Century-Fox

TWENTIETH CENTURY-FOX Presents
A LUCASFILM LTD. PRODUCTION

STAR WARS

Starring MARK HAMILL HARRISON FORD CARRIE FISHER
PETER CUSHING

and
ALEC GUINNESS

Written and Directed by GEORGE LUCAS Produced by GARY KURTZ Music by JOHN WILLIAMS

PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED
SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR CHILDREN

PANAVISION® PRINTS BY DE LUXE® TECHNICOLOR®

Original Motion Picture Soundtrack on 20th Century Records and Tapes



Making Films Sound Better
DOLBY SYSTEM
Noise Reduction - High Fidelity

STAR
WARS

3.6.4 STAR WARS

3.6.4.1 Story

STAR WARS ist ein US-amerikanischer Science Fiction Film aus dem Jahr 1977. Regie führt George Lucas, der damit nach dem finanziell erfolgreichen AMERICAN GRAFFITI (1973) seinen dritten Kinofilm fertigstellte. STAR WARS basiert auf einem Drehbuch von George Lucas und wurde von 20th Century Fox produziert. Hauptdarsteller sind Mark Hamill als Luke Skywalker, Carrie Fisher als Prinzessin Leia Organa, Harrison Ford als Han Solo und Alec Guinness als Obi-Wan Kenobi.

Der Film ist der erste Teil einer sechsteiligen Reihe, die ab 1977 mit STAR WARS beginnend die Episoden IV, V und VI und dann ab 1999 die Episoden I, II und III erzählt.

Der folgenden Analyse liegt die deutsche Blu Ray von 20th Century Fox aus dem Jahr 2011 zu Grunde. Der Film hat hier eine Länge von 125 Minuten. Die gewählte Ton-Spur ist der englische DTS-Ton.

Setting:

Genre: Science Fiction / Abenteuer

Epoche: unbestimmte Zukunft

Dauer: Mehrere Tage

Schauplatz: Der Weltraum

Konfliktebene: Der Handlungskonflikt findet auf gesellschaftlicher und existenzieller Ebene statt.

Inhalt:

Das Universum in einer unbestimmten Zukunft: Das Imperium hat die Macht übernommen und unterjocht die Bevölkerung. Nur eine Gruppe von Rebellen leistet Widerstand und es gelang ihnen, den Bauplan des neuerbauten *Death Star* zu erbeuten. Dieser künstliche Planet hat die Fähigkeit, andere Planeten in Sekunden zu vernichten und soll dem Imperium und besonders ihrem General Darth Vader zukünftig als Druckmittel dienen.

Nun befindet sich die Rebellin und Prinzessin Leia Organa im Besitz der Pläne, wird jedoch von einem großen Raumschiff, dem *Star Destroyer*, verfolgt und schließlich gefangen genommen. Kurz vorher kann sie die Pläne aber noch auf den Droiden

R2-D2 kopieren, dem zusammen mit einen weiteren Droiden, C3PO, die Flucht in einer Rettungskapsel gelingt.

Die beiden Roboter landen kurz darauf auf dem Wüstenplaneten *Tatooine*, wo sie von den Jawas, einer Schrotthändlerbande, gefangen genommen und wenig später an einen örtlichen Farmer verkauft werden. Der ist der Onkel von Luke Skywalker, einem jungen Erwachsenen, der das Farmleben satt hat und endlich Abenteuer erleben will. Der Droide R2-D2 entflieht Luke und macht sich auf die Suche nach Obi-Wan Kenobi, dem Empfänger seiner geheimen Nachricht, der auch auf *Tatooine* lebt. Luke versucht ihn mit der Hilfe von C3PO wieder einzufangen, wird allerdings von Wüstenräubern, den sogenannten Sandleuten, überfallen. In letzter Sekunde kann der alte, weise Obi-Wan Kenobi ihn retten. Der erzählt Luke in seiner Hütte, dass er dessen Vater als Jedi ausgebildet hat und gibt ihm dessen Lichtschwert. Dann schauen sie den Hilferuf von Prinzessin Leia an, den R2-D2 für sie abspielt. Obi-Wan will sich sofort auf den Weg nach *Alderaan*, Leias Heimatplaneten machen, und bittet Luke, ihn zu begleiten. Der verneint aber, da er weiß, dass seine Stiefeltern das nicht zulassen würden.

Als er jedoch kurz darauf feststellt, dass diese von imperialen Truppen auf der Suche nach R2-D2 getötet wurden, schließt er sich Obi-Wan an. Gemeinsam reisen sie zum Weltraumbahnhof *Mos Eisley*. Dort treffen sie auf den Schmuggler Han Solo und seinen affenartigen Gehilfen Chewbacca. Gegen eine hohe Bezahlung verspricht der ihnen, sie mit seinem Raumschiff *Millenium Falcon*, nach *Alderaan* zu fliegen. Zusammen verlassen sie *Tatooine* und beginnen die Reise. Während des Fluges erklärt Obi-Wan Luke die Zusammenhänge der geheimnisvollen Macht und beginnt mit ihm ein Training zum Jedi-Ritter.

Währenddessen will Darth Vader auf dem *Death Star* aus Prinzessin Leia herausbekommen, wo der Rebellenstützpunkt liegt. Erst als er androht, ihren Heimatplaneten *Alderaan* zu zerstören, verrät sie ihm eine – wie sich später herausstellt allerdings veraltete – Position. Obwohl sie damit scheinbar seine Anforderung erfüllt hat, demonstriert Vader seine Macht und zerstört *Alderaan* mit dem Todesstern.

Kurz darauf trifft auch der *Millenium Falcon* ein und findet statt *Alderaan* nur noch ein Trümmerfeld vor. Allerdings kann der *Death Star* mit seinem Traktorstrahl das Raumschiff in seine Landerampe ziehen. Dort gelingt es Han Solo, Luke Skywalker

und Obi-Wan Kenobi aber, die gegnerischen imperialen Storm Trooper zu überwinden und in den Todesstern einzudringen.

Während Luke und Han die Prinzessin befreien können, stellt sich Obi-Wan einem Laserschwertkampf mit seinen ehemaligen Schüler: Darth Vader. Inzwischen gelingt Han, Luke und Leia die Rückkehr zum *Millenium Falcon*, wo sie Zeuge des Kampfes werden, bei dem sich Obi-Wan schließlich opfert. Sie entfliehen dem Todesstern, wissen aber nicht, dass Darth Vader einen Sender an ihrem Raumschiff hat anbringen lassen, um die Position der Rebellenbasis lokalisieren zu können. Die befindet sich auf dem Urwald-Planeten *Yavin IV*.



Abbildung 11: Darth Vader und sein früherer Lehrer Obi Wan Kenobi kämpfen ihren letzten Kampf (94).

Dort angekommen, entwickeln Leia und Luke zusammen mit den übrigen Rebellen den Plan, den *Death Star* durch einen gezielten Schuss in dessen Belüftungssystem zu zerstören. Da Han Solo diesen Plan für Selbstmord hält, beschließt er, nicht daran teilzunehmen und verschwindet. Luke jedoch steigt selber in einen Raumjäger und fliegt den Angriff auf den *Death Star* mit.

Im darauffolgenden Luftkampf müssen die Rebellen große Verluste hinnehmen und schließlich liegt es an Luke, den schwierigen Schuss in das Belüftungssystem abzugeben. Der zurückgekehrte Han Solos hält ihm dabei mit dem *Millenium Falcon* den Rücken frei. Schließlich gelingt es Luke mithilfe der „Macht“, seinen Schuss per Gedankenkontrolle ins Ziel zu lenken.

Der *Death Star* explodiert und Darth Vader flieht in einem kleinen Raumschiff in den Weltraum. Kurz darauf werden Han Solo, Prinzessin Leia und Luke Skywalker auf *Yavin IV* für ihre Verdienste ausgezeichnet und schließen sich endgültig den Rebellen an.

3.6.4.2 Produktion

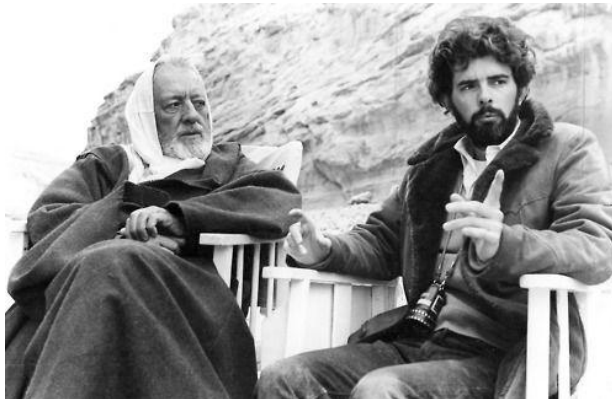


Abbildung 12: George Lucas und Alec Guinness beim Dreh von STAR WARS (94).

Die Geschichte von STAR WARS begann mit einem 12-seitigen, von George Lucas geschriebenen Exposé, welches mit dem letztlich verfilmten Drehbuch allerdings nicht viel zu tun hatte. Nach seinem Erfolg mit dem Jugendfilm AMERICAN GRAFFITY legte er dieses Exposé sowohl Universal als auch United Artists vor, die es beide aber als „nicht kommerziell genug“ (95) ablehnten.

Schließlich entschied sich 20th Century Fox, den Film zu produzieren, hatte allerdings wenig Vertrauen in das Produkt und gestand nur ein Budget von 10 Millionen statt der mindestens erforderlichen 12 Millionen Dollar zu.

Trotzdem begann George Lucas mit dieser Abmachung, 1974 am Drehbuch zu schreiben (Vgl. 96). Seine Idee für das Erzählen der Geschichte war ungewöhnlich: “When I started writing this, I found the most intriguing thing was to take two robots and make them into human beings and make them the most interesting characters in terms of the comedy element and the story. I wanted to make the film around them, use them as a framework for the film.” (97)³³

³³ Bei dieser Idee ließ Lucas sich stark von Akira Kurosawas KAKUSHI TORIDE NO SAN-AKUNIN (dt.:DIE VERBORGENE FESTUNG) inspirieren, bei dem die Geschichte auch aus der Sicht der beiden scheinbar unwichtigsten Charaktere – in diesem Fall zwei kleine Gauner – erzählt wird.

Als Gehalt für das Schreiben des Drehbuchs und das Führen der Regie sollte Lucas nur eine Summe von 150.000 US-Dollar erhalten – viel zu wenig, gemessen an seinem großen Erfolg mit AMERICAN GRAFFITY kurz zuvor. Allerdings verzichtete Lucas auf mehr Geld und sicherte sich stattdessen diverse Rechte, wie zum Beispiel das Recht auf die Fortsetzungen als auch das Recht auf das Merchandising. 20th Century Fox trat ihm diese Rechte nur zu gern ab, da sie weder von einem Erfolg des Films ausgingen, noch Merchandising in dieser Zeit der Filmgeschichte irgendeine Rolle spielte (Vgl. 96).

George Lucas beschrieb diesen für ihn glücklichen Umstand mit folgenden Worten: "When I took over the licensing, I simply said 'I'm gonna be able to make T-shirts, I'm gonna be able to make posters and I'm gonna be able to sell this movie, even though the studio won't. ' So I managed to get control of pretty much everything that was left over that the studio didn't really care about." (96)

Sein Gedanke hinter diesem Schachzug war aber weniger der Glaube an einen Erfolg des Films, sondern eher die fehlende Bereitschaft, die Kontrolle über STAR WARS aus der Hand zu geben und es 20th Century Fox zu erlauben, schlechte Fortsetzungen zu drehen oder eine unpassende Vermarktung zu starten.

Nach einem langen Castingvorgang konnte im März 1976 schließlich in Tunesien los gedreht werden (Vgl. 96). Die Dreharbeiten selbst waren lang, anstrengend und von vielen Problemen mit der Witterung, dem britischen Drehteam und der Produktionsfirma 20th Century Fox durchzogen. Aus gutem Grund gab George Lucas den Regieposten später bei den Fortsetzungen an andere Regisseure ab.

Ein weiteres Problem waren die neuartigen Spezialeffekte, für die Lucas extra die Firma „Industrial Light and Magic“ gegründet hatte. Da derartige Weltraumschlachten noch nie realisiert wurden, wurde auch hier das Budget und der Zeitrahmen gesprengt, doch nach zwei Jahren und 3,5 Millionen US-Dollar Investment waren die Miniatur- und Optischen-Effekte endlich fertig gestellt. Insgesamt hatte STAR WARS 365 nachträglich erstellte Spezialeffekte, mehr als jeder andere Film vorher (Vgl. 97).

Als der Film dann in die Kinos kommen sollte, sparte 20th Century Fox „sich das Geld für eine große Marketing-Kampagne und promotete Star Wars in Schülerzeitungen, lokalen Fernsehsendern und an den Universitäten. Als

Star Wars startete, wussten sechs Millionen amerikanische Jugendliche davon.“ (98 S. 15)

Dass 20th Century Fox seinem Film so sehr misstraute, zeigte sich auch darin, dass STAR WARS 1977 nur auf 32 Leinwänden startete. (Vgl. 11 S. 147)

Anders als viele andere Science Fiction Filme basierte STAR WARS auch nicht auf einer Romanvorlage. Daher beschlossen 20th Century Fox und Lucas, „eine novellierte Fassung des Drehbuchs mit der Aufschrift 'Soon to be a spectacular motion picture from Twentieth Century Fox' herauszugeben – eine Strategie, die sich bereits bei LOVE STORY als sehr erfolgreich bewährt hatte.“ (11 S. 146)

Trotz dieses anfänglichen Sparkurses bei der Vermarktung und dem Vertrieb des Filmes, wurde STAR WARS vom ersten Tag an ein großer Erfolg. Wie JAWS wurde er dann erst „nachträglich“ zum Blockbuster umgestaltet, in dem die Kopienanzahl drastisch erhöht wurde und eine riesige Marketingkampagne in Amerika und dem Rest der Welt gestartet wurde.

„Während die meisten Hollywood-Filmfirmen hohe Millionensummen in aufwendige Sensations- und Horrorstreifen investieren, um das Publikum in die Kinos zu locken, brach ein billig produzierter und kaum umworbener Unterhaltungsfilm der 20th-Century Fix Film Corporation alle Rekorde: Star Wars.“ (99)

3.6.4.3 Umfeld

“Timing is everything in art. You bring out Star Wars too early, and it's Buck Rogers. You bring it out too late and it doesn't fit our imagination. You bring it out just as the war in Vietnam is ending, when America feels uncertain of itself, when the old stories have died,[...] suddenly it's a new game!” (96)

Die Aussagen des Journalisten Bill Moyers beschreiben sehr gut, was für ein Glück George Lucas hatte, den richtigen Film zur richtigen Zeit herauszubringen. 1977 war das Wettrennen im Weltraum beendet und “America felt deeply mired in the present. It was a time of economic inflation and rising oil prices and the nation had grown cynical about its heroes and its leaders.” (96)

Der Journalist Walter Cronkite sagt zu der Entstehungszeit von STAR WARS: "In our country, Watergate tore us apart. And then we had the Vietnam War on top of that which was dividing the nation like nothing else had. It was a terrible decade of great storm and violence in our history." (96)

Auf der Leinwand war das Bild Amerikas ähnlich pessimistisch: "The films of the early 1970s were gritty and often downbeat, a reflection of America's social and political upheaval. Instead of old-fashioned heroes the screen was dominated by hard-nosed anti-heroes who broke all the rules." (96)

Wie schon Steven Spielberg mit JAWS hatte auch George Lucas das Glück, in Los Angeles ein vollkommen neues Hollywood vorzufinden. So sagte er später dazu: "In the late '60s, the Warners, the Zanucks, all the people that started the studios in the first place were retiring, and they were selling the studios to corporations. They were beverage companies and all kinds of other. They were in other businesses. They didn't know at all, how to run a movie studio. All they know is if the marketing department said people want this, than you make that. They started marketing pictures and studying the demographics and all these kinds of things. And they realized that there was a market for films made by young people for young people, cause the young persons was becoming a bigger part of their market." (96)

Nur durch diesen Umstand war es jungen Regisseuren wie ihm vergönnt, derartig große Budgets für Genre-Filme zugeteilt zu bekommen. Und gerade bei einem Science Fiction Film war ein derartiges Risiko selbst zu der Zeit eine große Ausnahme. Der STAR WARS Produzent Gary Kurtz beschrieb die Situation folgendermaßen: "In the '70s, science fiction seemed to be all about apocalyptic societies and death and destruction. Not very inspiring. We were fighting an uphill battle with a science fiction project." (96)

Dieser „Kampf“ wurde dadurch, dass George Lucas mit seinem Film THX 1138 schon einmal einen Science Fiction Flop landete, nicht unbedingt erleichtert. Bis zu STAR WARS war der erfolgreichste Science Fiction Film Stanley Kubricks 2001 – A SPACE ODYSSEY. Nicht einmal Lucas selbst glaubte an einen Erfolg: "And successful then was that it made about 24 million Dollars or something like that. Most hit science fiction films would make about 16 million Dollars which was the Planet of the Apes films and that sort of thing. But most science fiction films

would make under 10 Million Dollars. I mean, there's no reason to think that it [STAR WARS] would do any different." (96)

Diese schlechten Vorzeichen führten dazu, „dass ein Studio wie Fox in den Siebzigerjahren noch ebenso geringe Erwartungen mit diesem Sektor verbindet wie mit dem Film selbst.“ (11 S. 146) und waren letztlich der Auslöser dafür, dass Lucas so unproblematisch an die Merchandising- und Fortsetzungsrechte seines Filmes kam.

Letztendlich gelang STAR WARS laut dem Journalisten Walter Cronkite ein großes Kunststück: “George Lucas Star Wars lifted us out of our sort of depression of the ‘70s and into an awareness and a focus on space and its possible future. This movie stood by itself.” (96)

3.6.4.4 Handlungsstruktur

➔ **Die Geschichten erfolgreicher Filme entstehen aus der Plotidee und nicht aus den Figuren.**

Schon die unterschiedlichen Storyfassungen von George Lucas zu STAR WARS zeigen, dass die Geschichte vom Kampf der Rebellen gegen ein böses Imperium in der Zukunft die Grundlage des Films ist. Die Charaktere hingegen wurden ständig geändert: Hauptperson Luke Skywalker hieß einmal Annikin Starkiller, einmal Luke Starkiller und war einmal Mensch, einmal Cyborg, einmal schon fertig ausgebildeter Jedi-Ritter (Vgl. 100).

➔ **Erfolgreiche Filme behandeln universelle Themen, die für jedes Land der Erde zu jeder Zeit gelten.**

Das Science Fiction Genre bietet sich immer an, brisante Themen in ein unterhaltsames Kostüm zu stecken. So bietet auch STAR WARS eine Fülle von Inhalten, die den Film weit über andere Science Fiction Filme herausheben.

Für Robert Blanchet ist STAR WARS ein „Coming of Age“-Film „mit deutlichen Anleihen bei der Parzivalsaga und ähnlichen Legenden, übertragen auf ein Science Fiction- und Fantasy-Universum, das als komplette Mythologiewelt in den Köpfen seiner Anhänger weit über den Horizont des konkreten Filminhalts hinaus reicht“ (11 S. 147) – also eine Menge Inhalt für einen jugendgerechten Science Fiction Film.

George Lucas sagt selber zu seinen Intentionen beim Drehbuchschreiben: "I did research to try to distil everything down into motifs that would be universal. I attribute most of the success to the psychological underpinnings which had been around for thousands of years and the people still react the same way to the stories as they always have." (96)

„May the Force be with you!“ - Mythologie und Religion

„Der ursprüngliche Gedanke bei Krieg der Sterne war, einen modernen Mythos zu erschaffen [...]. Das letzte mythologische Genre Amerikas war der Western, und der war in den späten Fünfzigern, frühen Sechzigern ersatzlos von der Bühne abgetreten.“ (101)

Wie unter 3.5.4.3 schon geklärt, befand sich Amerika in einer Depression, was sich auch auf die Filme übertrug. Während es im Western mit John Wayne und Co. noch große Helden mit sauberer Weste gab, verschwanden diese Art von „Heldensagen“ kurz darauf völlig. An dessen Stelle rückte ein scheinbar realistischeres, trostloseres Bild von Helden, bei dem die Grenze zwischen Gut und Böse sehr oft verschwamm. George Lucas wollte dieses Bild wieder „gerade rücken“ und einen Science Fiction Film der alten Schule machen – einen Film, der wie die alten Mythen eine klare Heldenreise, klare Abtrennungen zwischen Gut und Böse hat.

Dazu benutzte er auch das Thema der Religion, welches die Menschen schon seit Jahrtausenden beschäftigt und mit Mythologie immer verbunden war. In einem Interview sagte er dazu: "It's sort of boiling down religion into a very basic concept. The fact that there is some deity, or some power, or some ... force that sort of controls our destiny, works for good and also works for evil, has always been very basic in mankind." (97)

Diesen Grundgedanken und den Glauben der Menschen an eine solch höhere Macht machte Lucas sich in STAR WARS erfolgreich zu Nutze, betrachtete den Film allerdings nie als tief religiös. Und das obwohl die Geschichte von einem einfachen Bauern, der mithilfe einer „Macht“ zum Erlöser einer ganzen Galaxy wird, nicht so weit von der Jesus-Geschichte entfernt ist. Auch Lucas selbst äußerte sich in einem Interview zum Thema der Religion: „Krieg der Sterne greift die Probleme auf, die sich in Religionen wiederfinden und versucht, diese in ein moderneres, zugänglicheres Konstrukt zu destillieren, um den Zuschauer zu der Einsicht zu verhelfen, dass uns ein größeres Mysterium umgibt.“ (101)

„A long time ago, in a Galaxy far, far away...” - Märchen und Popkultur

Neben seinen vielen Bezügen zur Religion und Mythologie bot STAR WARS noch viel mehr Anknüpfungspunkte für jeden Kulturkreis: „Zu clever kalkulierend hat Lucas seine Motive aus den verschiedensten Bereichen hoher und niedriger Unterhaltung zusammengetragen und montiert, von mittelalterlichen Heldenlied übers romantische Kunstmärchen bis hin zum Trivialroman, zu Comic-Strip, Kino und Fernsehen.“ (87)

So wurde der Film von vielen Kritikern, teils kritisch, teils wohlwollend als „modernes Weltraum-Märchen“ bezeichnet (33 S. 118). Denn Lucas „behauptet in keinem Moment, dass die Welt oder der Kosmos irgendwann einmal dem gleichen könnten, was er hier vorführt. Dies macht den Reiz seiner Arbeit aus, die auch voller Phantasie steckt – nur ist es nicht die des Autors und Regisseurs; es ist die Phantasie eines Sammlers, mit der Lucas Krieg der Sterne gemacht hat.“ (102)

Der goldene Roboter C3PO, Chewbacca und R2-D2 müssen laut Roger Ebert vom blechernen Holzfäller, dem feigen Löwen und der Vogelscheuche aus THE WIZARD OF OZ inspiriert sein³⁴. Die Reise des jungen Skywalker entspricht natürlich der typischen Heldenreise, die auch in unzähligen anderen Science Fiction Filmen durchlebt wird. Die Ausstattung bzw. der Look ist für Ebert inspiriert von FLASH GORDON und 2001: A SPACE ODYSSEY, die Ritterlichkeit der Helden von Robin Hood, die Helden aus Western und die Bösen sind eine Mischung aus Nazis und Zauberern. “STAR WARS taps the pulp fantasies buried in our memories, and because it's done so brilliantly, it reactivates old thrills, fears, and exhilarations we thought we'd abandoned when we read our last copy of *Amazing Stories*.” (103)

Jürgen Menningen schrieb in seinem Buch „Science Fiction“: „Science-Fiction erlaubt den Erwachsenen, sich in den kostümierten Helden als Kinder wiederzuerkennen, den Kindern 'erwachsener' zu sein als ihre Väter, den Superman zu spielen. Das Spielangebot der Filme steckt voll alter Knabenträume, nie ganz erloschener Kinderängste...” (104) STAR WARS bot Lucas also auch die Möglichkeit, sich all seiner eigenen Kindheitserinnerung zu bedienen.

³⁴ Auch wenn gerade bei C3PO näher liegt, dass Fritz Langs METROPOLIS Pate für das Aussehen stand.

„The Force is strong with this one!“ – Erwachsenwerden

Neben der Mythologie und den vielen Bezügen zur Popkultur spielt auch das Erwachsenwerden, das Finden von Lebenszielen und einem Lebenssinn eine große Rolle in STAR WARS. So meint der Journalist Walter Cronkite: “It wasn’t a story of cultures, wasn’t a story of nationalities. It wasn’t a story of geography. It was a story of mankind escaping his environment to a life which everybody expects to happen, but George Lucas was able to illustrate for us.” (96)

„Der Wunsch, während der großen Ausfahrt und Reise, die man 'Leben' nennt, etwas besonders Wertvolles oder Wunderbares zu finden, gehört zu den universellen menschlichen Bedürfnissen.“ (33 S. 69) Und letztendlich ist es vielleicht dieser Mythos innerhalb der Story, wegen dem STAR WARS so ein überwältigender Erfolg war.

Luke Skywalker ist ein junger Farmer, der endlich das Elternhaus verlassen und raus in die weite Welt will, um Abenteuer zu erleben und etwas zu verändern. „Nun ist es ein natürliches Bedürfnis gerade junger Leute, sich vorwärtszuträumen in ferne Welten und Weiten. Abenteuerlust steckt dahinter, die Freude an spannender Unterhaltung, der Drang seinen Horizont gedanklich zu erweitern.“ (105)

Luke Skywalker selbst war fast ein Ebenbild vom Comic-Helden Flash Gordon, einem der Auslöser für Lucas’ Wunsch, einen Science Fiction Film zu drehen. “As he evolved from script to storyboard to actor [...], Luke became a projection of every young boys adventure spirit. For director-writer George Lucas Luke was something of an alter ego.” (97)

Für Lucas ist STAR WARS vor allem “the traditional, ritualistic coming-of-age story. And when I went into the mythological side of what I wanted to do, that’s a key factor with heroes.” (96)

„That's no moon. It's a space station.“ – Der kalte Krieg

Wie in vielen Filmen der 70er Jahre spielt auch in STAR WARS der Kalte Krieg bzw. die Angst vor einem Angriff feindlicher Mächte eine große Rolle. In STAR WARS „schon der Titel verrät es, wird suggeriert: Auch in fernster Zukunft gibt es bewaffnete Auseinandersetzungen. Das Geschehen das da vielleicht in 2000 Jahren abrollt, geschieht ohne jeglichen Bezug auf die 2000 Jahre Historie, die

hinter der Menschheit liegen. Krieg ist die normalste, spannendste und wohl ewige Umgangsform unserer Existenz.“ (105)

So ist es natürlich möglich, den Todesstern als eine abgewandelte Form der Atomwaffen zu sehen, mit denen sich der Ostblock und die USA im Kalten Krieg bedrohten. Auch die klare Trennung zwischen Gut und Böse ist etwas, was Amerika zwar durch den Vietnamkrieg verloren hat, wonach sich die Bevölkerung aber immer noch sehnte. Diese Vereinfachung komplexer politischer Vorgänge bot STAR WARS.

Aber es gab auch Kritiker, die in diesem Umgang mit aktuellen Problemen etwas Negatives sahen. So waren es für Hans-Dieter Schütt der ostdeutschen Zeitung „Junge Welt“ „wohl mehr die konkreten Ängste, die der Kapitalismus den Menschen aufzwingt, auch den Bundesbürgern: Perspektivlosigkeit durch Massenentlassungen und Berufsverbote, steigende Polizeistaatlichkeit und Gesinnungsschnüffelei; das provoziert alltägliche Belastungen, die im 'Krieg der Sterne' auf interplanetaren Kurs abgeleitet und mit räumlicher wie zeitlicher Ferne gemildert werden: Was sind die Ängste der Gegenwart gegen die der Zukunft.“ (105) STAR WARS als Ablenkung und Abmilderung von aktuellen Problemen? Diese Interpretation konnte wohl nur von der anderen Seite des Eisernen Vorhangs kommen.

Die vielen verarbeiteten Inhalte zeugen eindeutig davon, dass der Hypothese der „universellen Themen“ in STAR WARS zuzustimmen ist.

➔ Erfolgreiche Filme behandeln eine auf den ersten Blick triviale Thematik und vermitteln Tiefgründiges über den Subtext.

Mythologie, Religion, Erwachsenwerden, dem Leben einen Sinn geben und der Kalte Krieg – STAR WARS bietet sehr viele tiefgründige Themen. Und keins davon schiebt sich offensichtlich in den Vordergrund, dort steht nur der Kampf „Gut gegen Böse“ in einer der Realität scheinbar entrückten Science Fiction Welt. Die Hypothese lässt sich also ohne weiteres bestätigen.

➔ Erfolgreiche Filme haben eine „starke“ Oberflächenhandlung.

Wie eigentlich bei fast jedem Science Fiction Film, trifft diese Hypothese auch auf STAR WARS eindeutig zu. Die Oberflächenhandlung lässt sich mit dem Satz „Ein

junger Mann schließt sich den Rebellen an, um gegen das Imperium zu kämpfen.“ zusammenfassen und ist selbstredend äußerst „stark“.

➔ **Erfolgreiche Filme sind von der Struktur her Archeplots.**

„Daneben mutet Star Wars wie ein futuristisches Grimmsches Märchen an, nur zeitversetzt ins Jahr 2301, auch wenn dieser Zeitpunkt im Film nicht ausdrücklich genannt wird.“ (106) – Figlestahlers Vergleich von STAR WARS mit einem Märchen der Gebrüder Grimm zeigt deutlich, dass Lucas' Film ein Archeplot zu Grunde liegt. Der Fokus liegt auf der äußeren Handlung, die Geschichte ist abgeschlossen und um einen aktiven Protagonisten aufgebaut und die Zeit linear. Alle Voraussetzungen zur Zustimmung der Hypothese sind also erfüllt.

➔ **Erfolgreiche Filme erzählen kausale Geschichten.**

STAR WARS ist eine eindeutig kausal erzählte Geschichte, bei der jede Handlung/Szene eine Bedeutung für den weiteren Verlauf der Handlung hat. Das ist besonders an dem für damalige Verhältnisse fast irrwitzig schnellen Fortgang der Handlung und dem schnellen Schnitt zu merken – für „nicht-kausale“ Szenen wäre da kein Platz gewesen.³⁵

➔ **Die Geschichten erfolgreicher Filme bedienen sich der klassischen 3-Akt-Struktur.**

Auch STAR WARS ist ein klassischer Vertreter der 3-Akt-Struktur (Vgl. 107). George Lucas unterteilte den Film folgendermaßen:

³⁵ Das zeigt sich auch daran, dass Lucas einige nette, aber die Handlung nicht vorantreibende Szenen eigenhändig rausgeschnitten hat.

1. **Akt:** Luke Skywalker, die Droiden R2D2 und der Kampf der Rebellen gegen das Imperium werden eingeführt.
Plotpoint: Nachdem Luke festgestellt hat, dass seine Stiefeltern vom Imperium getötet wurden, schließt er sich Obi-Wan Kenobi beim Kampf gegen das Imperium an.
2. **Akt:** Luke rettet Prinzessin Leia, Obi-Wan stirbt
Plotpoint: Luke flieht mit Han Solo und der Prinzessin vom Todesstern in Richtung Yavin IV
3. **Akt:** Luke zerstört den Todesstern und wird dafür ausgezeichnet.

Natürlich hat auch STAR WARS einen klassischen Midpoint, nämlich als Prinzessin Leia wegen ihrer Falschaussage bezüglich des Standorts der Rebellenbasis hingerichtet werden soll und gleichzeitig Luke im „Millenium Falcon“ per Traktorstrahl in den Todesstern gezogen wird (Vgl. 108).

Die 3-Akt-Hypothese trifft im Falle von STAR WARS also zu.

➔ Erfolgreiche Filme haben nur einen Hauptprotagonisten.

Auch wenn Prinzessin Leia und Han Solo in STAR WARS eine große Rolle spielen und es nicht zuletzt der Chemie zwischen den drei Darstellern Mark Hamill, Harrison Ford und Carrie Fisher zu verdanken ist, dass der Film beim Publikum so erfolgreich war, ist Luke Skywalker doch die eindeutige Hauptperson des Films. Er machte die größte Wandlung durch, wird erwachsen und ist in Bezug auf den Fortschritt der Handlung die wichtigste Person. Schließlich ist auch er es, der den Todesstern zerstört. Die Hypothese trifft also zu.

➔ Erfolgreiche Filme haben einen aktiven Hauptprotagonisten.

Auch wenn Luke Skywalker erst nach 18 Minuten im Film erscheint³⁶, ist er von da an die meiste Zeit über ein aktiver Protagonist, der bewusst sein Ziel verfolgt. Schon zu Beginn entscheidet er sich gegen den Willen seiner Stiefeltern, Obi-Wan Kenobi zu suchen und wenig später, nach Alderan zu fliegen. Im weiteren Verlauf

³⁶ Dieser ungewöhnliche Umstand war nicht so geplant. Ursprünglich sollte Luke Skywalker schon viel eher auftauchen und den Luftkampf zwischen Prinzessin Leia und Darth Vader mit einem Fernglas beobachten, um dann wenig später mit seinen Freunden darüber zu reden. Vor allem aus Tempo-Gründen wurde dieser Anfang aber aus dem fertigen Film herausgeschnitten.

schließt er sich den Rebellen an und meldet sich freiwillig dafür, den Todesstern anzugreifen. Der Hypothese kann also zugestimmt werden.

→ Das Ziel des Hauptprotagonisten ist dem Zuschauer bei einem erfolgreichen Film die gesamte Laufzeit über klar.

Luke Skywalkers Ziel ändert sich im Verlauf des Films. Zu Beginn des Films möchte er nur weg von seinem Heimatplaneten und „in die große, weite Welt“ hinaus, um Abenteuer zu erleben. Der Gedanke, gegen das böse Imperium zu kämpfen kommt ihm erst später durch seinen Lehrmeister Obi-Wan Kenobi. Von nun an manifestiert sich immer mehr das Ziel, den Todesstern zu zerstören. Diese wechselnden Ziele werden in der Handlung auch öfter im Dialog artikuliert, womit der Hypothese zugestimmt werden kann.

→ Die Hauptprotagonisten erfolgreicher Filme sind nicht perfekt, sondern von Anfang an konfliktbeladen. Die Konflikte sind dabei allgemeingültig, so dass sich jeder Zuschauer in ihnen wiederfinden kann.

Auf den ersten Blick wirken die Konflikte von Luke Skywalker vor allem für junge Zuschauer interessant. So geht es um Selbstfindung, einen Weg im Leben, die Lossagung vom Elternhaus und Selbstständigkeit. Bei genauerer Betrachtung fällt aber auf, dass die Suche nach einem Sinn im Leben bzw. das Bestreben, etwas Wichtiges zu tun, etwas zu verändern, Ziele sind, die für die meisten Menschen das ganze Leben lang aktuell sind – und das unabhängig von Kultur, Religion, Herkunft oder politischer Gesinnung. Luke Skywalkers Konflikte sind dabei so einfach und allgemeingültig, dass der Hypothese zugestimmt werden kann.

→ Erfolgreiche Filme haben einen Antagonisten.

Auch hier fällt die Antwort eindeutig aus: Der Antagonist in STAR WARS ist das Imperium, personifiziert durch Darth Vader und den Todesstern mit seiner Besatzung, „die sitzen streng uniformiert an den Schaltpulten der Macht, ein Commander gibt sich wie ein SS-schwarzer Todesengel“ (Engels, 1978).

Darth Vader verfolgt von Anfang an entgegengesetzte Ziele zu Luke Skywalker. Er will die Rebellen vernichten und die absolute Macht über das Universum. Dieser klare Konflikt zwischen Protagonist und Antagonist wird schon in der allerersten Kameraeinstellung des Filmes deutlich, als das Rebellenraumschiff von Prinzessin

Leia von einem riesigen Sternenzerstörer des Imperiums verfolgt und beschossen wird.

➔ **Erfolgreiche Filme haben ein geschlossenes Ende.**

Im Gegensatz zu seinen Fortsetzungen und Prequels hat STAR WARS ein geschlossenes Ende. Das Böse ist besiegt, der Todesstern zerstört und die drei Helden werden für ihre guten Taten mit Ruhm, Ehre und Auszeichnungen belohnt. Es bleiben keinerlei Fragen offen, die Handlung wird in allen Punkten abgeschlossen. Die Hypothese trifft also zu.

➔ **Erfolgreiche Filme haben eine positive, lebensbejahende Aussage.**

Diese Hypothese ist für STAR WARS eindeutig mit Ja zu beantworten. Regisseur George Lucas selbst stimmt dieser Aussage zu und macht den Grundton des Films für dessen Erfolg verantwortlich: "I think one of the key factors in the success is that it's a positive film. It has heroes and villains, and that it essentially is a fun movie to watch. It's been a long time since people have been able to go to the movies and see a sort of straightforward, wholesome, fun adventure." (97)

Der Kampf „David gegen Goliath“, Rebellen gegen Imperium, Gut gegen Böse endet schließlich mit dem Sieg der Rebellen. Die positive Aussage „Gerechtigkeit siegt“ und „jeder kann einen Unterschied machen“ ist in STAR WARS überdeutlich. "This is the kind of film in which an audience, first entertained, can later walk out feeling good all over." (109)

3.6.4.5 Rezeption in der Presse

STAR WARS wurde von der amerikanischen Presse überwiegend positiv, von der deutschen Presse hingegen eher durchmischt aufgenommen. Da wird der Film im besten Fall noch als „reizvolles Spektakel mit imponierenden Feuerwerk der Ideen und Trick Spielereien“ (110) bezeichnet.

Viel öfter findet sich der Begriff „Kinderfilm“, der für Peter Figlestahler von der *Süddeutschen Zeitung* „Erwachsene gleichermaßen entzücken kann, sofern sie sich eine Schwäche für die fiktive (künstliche) Welt der Comic strips und für abenteuerliche Bilderbuchgeschichten erhalten haben.“

Für Figlestahler sind die absoluten Stars „unter diesen urigen Ungeheuern, Schimpansen, buckeligen Zwergen, Mini-Monstern und anthropoiden Weltallsauriern [...] zweifellos die beiden vermenschlichten Robotermännchen C-3 PO und R2-D2, die Laurel und Hardy, dem großen Komödiantenteam, fast aufs Haar gleichen.“ (106) Für ihn ist der Film letztendlich „einer der schönsten Science-Fiction-Filme [...] der je in Hollywood gedreht wurde.“ (106)

Seine amerikanischen Kollegen schließen sich dem Lob an. So ist STAR WARS für die *TIME* „A grand and glorious film that may well be the smash hit of 1977, and certainly is the best movie of the year so far.“ (111)

Und auch für A.D. Murphy von der *Variety* ist STAR WARS „a magnificent film. George Lucas set out to make the biggest possible adventure fantasy out of his memories of serials and older action epics, and he succeeded brilliantly.“ (109)

Der bekannte amerikanische Kritiker Roger Ebert ist ebenfalls begeistert: „STAR WARS had placed me in the presence of really magical movie invention: Here, all mixed together, were whimsy and fantasy, simple wonderment and quietly sophisticated storytelling.“ (103)

Doch in deutschen Presse findet STAR WARS auch viele negativ eingestellte Kritiker. Für Rainer Stiller vom *Hamburger Abendblatt* werden „Diese All-Abenteuer [...] eingefleischten Science-fiction-Kennern nur ein mitleidiges Lächeln entlocken können. Der Inszenierungsstil und das Drehbuch [...] bewegen sich auf dem Niveau von Comic-Strips, und auch die politischen Hintergründe sind bisweilen bedenklich. Doch wie dem auch sei: Wer den 'Krieg der Sterne' versäumt, geht an einem ganz neuen, gerade aufgeblätterten Kapitel Kinogeschichte vorbei.“ (112)

Heiko Blum betrachtet STAR WARS mit gemischten Gefühlen, er hält den Film für eine „Mischung aus brillanter Kinotechnik und beängstigend primitiver Denkschematik“ (113).

Noch kritischer sieht es Günther Engels von der *Bonner Rundschau*. Dieser hält den Film für eine „Spintisiererei fürs schlichere Gemüt, [ein] vordergründiges Spektakel für kleine und große Kinder. Mehr nicht.“ (114).

Für Wolfram Knorr von *Der Abend* ist die Handlung „von programmatischer Belanglosigkeit: eine raffinierte, popige space opera als Dokument einer bloßen, ästhetischen Faszination“ (115). „Das an Massenhysterie grenzende Interesse des Publikums an diesem seelenlosen Produkt ist das eigentliche Phänomen, das den Zuschauer nachdenklich stimmen sollte“ (116), fügt Günter Kriewitz von der *Stuttgarter Zeitung* dem noch hinzu.

Auch Helmut Schmidt von der *Frankfurter Rundschau* lässt kein gutes Haar an STAR WARS: „Dass George Lucas [...] nun etwas gedreht hat bar jeglicher Originalität, eine Leistungsschau und Mini-Enzyklopädie des Dagewesenen ohne Handschrift, dafür mit vorfinanzierten Übertreibungseffekten, die sich nur nach Dollar und Mark berechnen und nicht nach Ideen – das alles wäre nicht weiter bemerkenswert, machte es sich nicht so brutal bemerkbar. Denn der Film, und das ist das eigentlich betrübliche, jongliert ja mitnichten etwa spielerisch die Versatzstücke, deren er sich bedient; er montiert sie vielmehr zu einem Monstrum der Angepasstheit an den vermuteten (weiß inaugurierten) Publikumserfolg.“ (117)

Hans Blumenberg von der *Zeit* stört sich eher an den Charakteren, denn „Menschen werden auch nicht mehr gezeigt in 'Star Wars', nicht einmal mehr Comic-strip-Figuren, sondern nur noch bleiche Zombies, die aussehen wie amerikanische Pfadfinder aus der Ära Eisenhower: umgeben vom großen Krieg der Special Effects, von einer ebenso perfekten wie leeren Imponier-Maschinerie, die alle Individualitäten und alle Emotionen konsequent verbannt hat. [...] Wenn dieser Film ein Vorbote des Kinos der Zukunft sein sollte, dann muss man Angst haben um die Zukunft des Kinos.“ (118)

Die kritischen Stimmen warfen STAR WARS also hauptsächlich Ideenlosigkeit, eine dünne Geschichte, das Fehlen einer Seele und die pure Ausrichtung auf visuelle Schauwerte vor. Es ist nicht anzunehmen, dass STAR WARS dieser Erfolg geworden wäre, wenn all das zutreffen würde.

3.6.4.6 Bedeutung

STAR WARS gilt als einer der ersten Blockbuster, wird fälschlicherweise sogar ab und zu als DER erste Blockbuster bezeichnet – diese Ehre gebührt natürlich Steven Spielbergs JAWS. Und wie eben dieser wurde ihm die Eigenschaft als Blockbuster erst nach dem Release zuteil (Vgl. 119).



Abbildung 13: Mark Hamill, Carrie Fisher und Harrison Ford in einer Szene von STAR WARS (94).

„Am 25. Mai 1977 lief Star Wars in nur 32 Kinos, die über das ganze Land verteilt waren. Der Film hatte aber pro Kino mehr Einnahmen als je ein Film zuvor in der Filmgeschichte.“ (Denker, 1999 S. 15) Und erst nach diesem anfänglichen Erfolg entschied sich 20th Century Fox, STAR WARS als großen Eventfilm zu promoten (Vgl. 119). Was er seinem Vorgänger JAWS allerdings voraus hatte, war das Merchandising, welches bei einem Science Fiction Film natürlich viel einfacher zu realisieren war.

Letztendlich erreichte STAR WARS ein Einspielergebnis von 775.4 Millionen US-Dollar – nicht mitgerechnet die Einnahmen durch Zweit- und Drittverwertungen, Lizenzverkauf, Merchandising und die Fortsetzungen. Würden diese (nicht eindeutig ermittelbaren) Werte inkludiert werden, wäre STAR WARS wahrscheinlich immer noch der erfolgreichste Film der Filmgeschichte, maximal in Konkurrenz zu GONE WITH THE WIND.

Und der Erfolg des Films spiegelte sich nicht nur im Einspielergebnis wider: „der überraschende Hit der Filmfirma löste gleich ein zweites Wunder aus. Die Hollywood-Aktie jagte auf Rekordhöhen. Die Fox-Aktien verdoppelten ihren Kurs in kurzer Zeit auf über 20 Dollar pro Aktie [...] 'Niemand in der Filmindustrie', so das Time-Magazin, 'Kann sich an einen finanziell so erfolgreichen Sommer erinnern.'“ (99) „Gleichzeitig gingen an der Wallstreet auch die Kurse der Spielzeugwarenindustrie abrupt nach oben.“ (95)

So wurde 20th Century Fox reich im Sommer 1977: „Die 524 Millionen Dollar Einnahmen durch verkaufte Kinokarten brachten Fox 262 Millionen. Nachdem Fox seine vielen Gebühren abgezogen hatte, blieben Lucas am Ende ungefähr 40 Millionen (nach Steuern 20 Millionen).“ (98 S. 18)

Ökonomisch ist STAR WARS daher immer noch der „Prototyp und letztendlich bis heute das Idealvorbild des Blockbusterfilms als kultur-, zeit- und marktübergreifendes Franchiseunternehmen“ (11 S. 148).

Neben diesen finanziellen Erfolgen gewann STAR WARS auch einige Auszeichnungen. So war der Film nominiert für 10 Oscars und gewann davon sechs sowie den Special Achievement Award der Academy für die Sound Effects.³⁷ Außerdem gewann er noch eine Vielzahl anderer amerikanischer Auszeichnungen. In Deutschland erteilte dem Film immerhin die Filmbewertungsstelle Wiesbaden das Prädikat „Besonders wertvoll“³⁸.

Durch den großen Erfolg und bestärkt durch seine Vertragsklausel konnte George Lucas seine Einnahmen nutzen, um damit den zweiten Teil: STAR WARS: THE EMPIRE STRIKES BACK fast komplett allein zu finanzieren (Vgl. 98 S. 23). Und mit der Idee, mit Science Fiction mehr Geld zu verdienen, war er nach STAR WARS nicht der Einzige. Im Gegenteil, der Erfolg sorgte „für eine Renaissance des Science-Fiction-Genres“ (37 S. 368).

Außerdem verwandelte sich die Denkweise in der Filmindustrie durch den Erfolg des Films: „Merchandising, das die Studios bisher vernachlässigt hatten, verwandelte sich in ein lukratives Geschäft. Die Vorstellung, dass mit Science Fiction kein alter Hut zu gewinnen sei, flog aus dem Fenster. Man erkannte, dass Hitfilme auch ohne Stars und Bestseller zu machen waren. Die alte Kunst der visuellen Spezialeffekte wurde wiederentdeckt. Vor allem, es war die Geburtsstunde der Blockbuster-Idee und damit die Wiedergeburt Hollywoods.“ (98 S. 9)

³⁷ STAR WARS gewann: „Best Art Direction – Set Decoration“, „Best Costume Design“, „Best Visual Effects“, „Best Film Editing“, „Best Original Score“, „Best Sound“ und war außerdem nominiert für „Best Director“, „Best Actor in a Supporting Role“, „Best Picture“ und „Screenplay written directly for the Screen“.

³⁸ Nachzulesen auf der Website der Filmbewertungsstelle www.fbw-filmbewertung.com. Die bezieht sich zwar auf die 1997 veröffentlichte Special Edition, beschreibt aber in der Jurybegründung, dass das Prädikat auch schon an die Erstveröffentlichung vergeben wurde.

Ob die „Wiedergeburt Hollywoods“ allein durch STAR WARS und nicht vielleicht doch schon eher durch die vielen andere Regisseure des New Hollywoods stattfand, mag streitbar sein. Sicher ist, dass George Lucas' Film der erste war, der alle neuen Regeln des Blockbusterkinos in Perfektion verband.

FROM THE DIRECTOR OF **TERMINATOR 2** AND **TITANIC**

JAMES CAMERON'S
AVATAR

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS A JAMES CAMERON FILM "AVATAR" SAM WORTHINGTON ZOE SALDANA STEPHEN LANG MICHELLE RODRIGUEZ and SIOBHAN WEAVER "MARGERY SIMON" BY JAMES HOPKIN PRODUCED BY WETA DIGITAL
SCREENPLAY BY JOE LUTHER PRODUCED BY WETA WORKSHOP AND STEPHEN RIVKIN A.C.E. JOHN REFORM A.C.E. JAMES CAMERON A.C.E. MICHELLE CARTER ROBERT STRONGBERG JAMES MAURO FORD A.C.E. GREGORY WILSON LAETIA KALOGOROS
EXPERIENCE IT IN IMAX 3D BY JAMES CAMERON JON LANDAU "WETA" JAMES CAMERON
www.avatarmovie.com

3.6.5 AVATAR

3.6.5.1 Story

AVATAR ist ein US-amerikanischer Science Fiction Film aus dem Jahr 2009. Regie führt James Cameron, der damit nach dem Erfolgsfilm TITANIC von 1997 seinen nächsten fiktionalen Kinofilm fertigstellte. AVATAR basiert auf einem Drehbuch von Cameron und wurde von 20th Century Fox produziert. Hauptdarsteller sind Sam Worthington als Jake Sully, Zoë Saldaña als Neytiri, Sigourney Weaver als Grace und Stephen Lang als Colonel Miles Quaritch.

Der folgenden Analyse liegt die deutsche Extended Collector Blu Ray von 20th Century Fox aus dem Jahr 2010 zu Grunde. Der Film hat hier in der Kinofassung eine Länge von 155 Minuten. Die gewählte Ton-Spur ist der englische Dolby-Digital Ton.

Setting:

Genre: Science Fiction / Abenteuer

Epoche: Das Jahr 2154

Dauer: Mehrere Wochen

Schauplatz: Der fiktive Planet *Pandora*

Konfliktebene: Der Handlungskonflikt findet auf gesellschaftlicher und existenzieller Ebene statt.

Inhalt:

Die Welt im Jahr 2154: Auf der Suche nach dem wertvollen Rohstoff *Unobtainium* wurde der Konzern *Resources Development Administration* auf dem grünen Dschungel-Planeten *Pandora* fündig. Dort jedoch bewohnen blaue, den Menschen sehr ähnliche, friedliche Außerirdische namens *Na'vi* die Planetenoberfläche und lassen sich nicht so einfach von den Abbaustellen vertreiben.

Ex-Marine Jake Sully ist zwar von der Hüfte abwärts gelähmt, wird jedoch trotzdem für eine geheime Mission auf *Pandora* ausgewählt. Der Grund ist einfach: Sein Zwillingen-Bruder, ein Wissenschaftler, wurde getötet und jetzt soll Jake seinen Platz im sogenannten „Avatar-Programm“ einnehmen.

Beim Avatar-Programm geht es darum, mittels einer Art Gedankenübertragung einen künstlich erzeugten *Na'vi*, einen sogenannten „Avatar“, zu steuern, um so

Kontakt zu den Einheimischen von Pandora aufnehmen und den Konflikt doch noch friedlich schlichten zu können. Gleichzeitig soll Jake aber nicht nur der wissenschaftlichen Leiterin Dr. Grace Augustine Bericht erstatten, sondern auch dem militärischen Leiter der Basis, Colonel Miles Quaritch. Der erhofft sich durch das Avatar-Programm geheimdienstliche Informationen über seinen Feind, die *Na'vi*, und verspricht Jake im Gegenzug eine Wirbelsäulenoperation.

Jake findet sich schließlich schnell im Körper seines Avatares zurecht und genießt die Möglichkeit, wieder laufen zu können. Schon bei seiner ersten Mission im Dschungel *Pandoras* geht er jedoch verloren und wird schließlich von Neytiri, einer *Na'vi* Frau, gefunden. Zusammen mit ihrem Stamm beschließt sie trotz einiger Zweifel, Jake ihre Welt zu zeigen und ihn als *Na'vi*-Krieger auszubilden.



Abbildung 14: Jake und Neytiri kommen sich langsam näher (120).

Die Ausbildung macht Jake sichtlich Spaß, doch trotzdem erstattet er Quaritch noch Bericht und erklärt ihm die militärischen Schwachstellen der *Na'vi*. Als Dr. Augustine das mitbekommt, versetzt sie die gesamte wissenschaftliche Einheit an einen Außenposten auf den fliegenden Bergen und kann so vorerst Jakes Kontakt zum Militär unterbinden.

Inzwischen ist Jake aber voll in seinem neuen, zweiten Ich aufgegangen und verbringt mehr Zeit als Avatar denn als Mensch. Dadurch lernt er viel über den Planeten *Pandora*, unter anderem, dass hier alle Lebewesen auf einem geistigen Level miteinander verbunden sind, so dass der Planet letztendlich wie ein großes, neuronales Netzwerk funktioniert. Auch das ist ein Grund der Naturverbundenheit und Friedlichkeit der Eingeborenenvölker, die mit ihrer Umgebung im absoluten Einklang leben.

Dank Neytiris Hilfe wurde Jake außerdem zum Fliegen, Reiten und Kämpfen ausgebildet und ist als Krieger voll in das Volk der *Na'vi* integriert. Und mit seiner Ausbilderin verbindet ihn inzwischen mehr als nur ein freundschaftliches Verhältnis: Die Beiden haben intensive Gefühle füreinander entwickelt und lieben sich unter dem Baum der Weisheit.

Doch da kommen Bulldozer des Konzerns unter der Leitung von Quaritch und zerstören Teile einer heiligen Stätte der *Na'vis*. Hier fällt Jake zum ersten Mal aktiv die Entscheidung, sich gegen die Menschen zu stellen und versucht vergeblich, die Zerstörung aufzuhalten.

Als Quaritch davon erfährt, dass Jake die Seiten gewechselt hat, beschließt er den *Hometree*, den riesigen Baum auf dem das Volk der *Na'vi* lebt, zu zerstören. Er erlaubt Jake nur noch, die *Na'vi* zu warnen, damit sie den Baum rechtzeitig verlassen können. Die haben jedoch jegliches Vertrauen in Jake verloren, da er ihnen gebeichtet hat, dass er von diesem Vorhaben der Menschen von Anfang an wusste. Sie bleiben bei ihrem Baum, können sich jedoch nicht gegen die Waffen der Menschen wehren und die Zerstörung des *Hometrees* nicht verhindern.

Gleichzeitig werden Jake, Grace und der Rest der wissenschaftlichen Crew von Quaritch verhaftet und eingesperrt. Doch die gutmütige Helikopterpilotin Trudy Chacón kann sie befreien und mit ihnen zum wissenschaftlichen Außenposten fliehen. Dabei erleidet Grace aber einen Bauchschuss und überlebt diesen trotz der Heilkünste der *Na'vi* nicht. Diese konnten nämlich von Jake überzeugt werden, wieder mit ihm zusammenzuarbeiten. Das gelang ihm dadurch, dass er den riesigen Drachen Toruk als erster seit vielen *Na'vi* Generationen zähmen konnte.

Zusammen mit den *Na'vi* ersinnt Jake nun einen taktischen Plan, wie sie den letzten großen Angriff der Menschen auf den heiligen Baum der Seelen – quasi das spirituelle Zentrum des Planeten – zurückschlagen können. In einer großen, verlustreichen Schlacht, bei denen die *Na'vi* auch von benachbarten Völkern von Pandora und schließlich sogar von den Tieren des Planeten unterstützt werden, gelingt es ihnen schließlich, die Menschen zu besiegen, sie vom Planeten zu vertreiben und Quaritch zu töten.

Jake bleibt zusammen mit einigen wissenschaftlichen Mitarbeitern auf *Pandora* und lässt sich nun mit Hilfe der *Na'vis* komplett in seinen Avatar transferieren.

3.6.5.2 Produktion

„Seit 1995, als James Cameron die erste Drehbuchversion zu 'Avatar' verfasste, geistert das Projekt durch Hollywood.“ (121) Die Geschichte, deren grundsätzliche Ideen James Cameron schon in seiner Jugend beschäftigten, galt aufgrund des technischen Aufwands lange Zeit als unverfilmbar – sowohl für die Produktionsfirmen als auch für ihn selbst.

Dabei war das konkrete Drehbuch laut Cameron selbst eigentlich geschrieben, um der nächste Film nach TITANIC zu werden. (Vgl. 78) Aber selbst 1998 als TITANIC 11 Oscars gewonnen hatte, der erfolgreichste Film aller Zeiten war und Cameron finanziell alle Türen offen standen, hielt er die technischen Möglichkeiten noch nicht für ausreichend.

2005 war es dann soweit und zusammen mit Produzent Jon Landau und einem aufwendig animierten Teaser-Trailer konnte Cameron die Studios überzeugen, seinen Film zu produzieren. Die Produktionszeit dauerte 4 ½ Jahre, wobei der eigentliche Dreh mit echten Schauspielern erst nach zwei Jahren begann. Dann wurden etwa vier Monate an realen Schauplätzen und zwölf Monate mit dem Motion-Capture-Verfahren gedreht (Vgl. 122). Dabei wurden die Bewegungen, Gestik und Mimik der Schauspieler aufwändig digitalisiert, um sie später auf die digitalen Modelle der Na'vi zu übertragen.



Abbildung 15: James Cameron und Sam Worthington beim Dreh von AVATAR (120).

Schließlich erschien AVATAR Weihnachten 2009 „in 3D gedreht, 160 Minuten lang, mit einem Budget zwischen 250 und 300 Millionen Dollar“ und machte „den Superlativ zum Stilprinzip“ (123).

Das Budget wurde allerdings nie eindeutig bekannt gegeben. Es kursieren unterschiedliche Zahlen, eine andere Quelle spricht von Produktionskosten in Höhe von 237 Millionen US-Dollar (plus 150 Millionen Dollar für Marketing) (Vgl. 124).

3.6.5.3 Umfeld

Obwohl James Cameron das Drehbuch zu AVATAR schon Anfang der 90er schrieb und die Idee noch eher hatte, entstand der Film zwischen 2004 und 2009 und hatte in letztgenanntem Jahr auch seinen Erfolg.

Die Zeit nach 2000 war maßgeblich vom 11. September 2001 und dem darauffolgenden Afghanistan- und Irakkrieg geprägt. Das Image der kapitalistischen USA, welche sich in den Augen vieler als „Weltpolizei“ aufspielte, war schlecht wie nie - nicht zuletzt aufgrund der landläufigen Meinung, dass es sich bei den geführten Kriegen nicht um einen Kampf gegen den Terrorismus, sondern um einen Kampf ums Öl handelte.

Dazu kam die Weltwirtschaftskrise 2009, ausgelöst durch eine Immobilienblase in den USA. Die Menschen in Amerika und Europa waren durch das Schließen von Banken, den Verlust von Geld in Milliardenhöhe und damit den massiven Vertrauensverlust in das amerikanische Staatsprinzip der „freien Marktwirtschaft“, des „Kapitalismus“, zutiefst verunsichert.

Dazu kam, dass schon seit Jahren in Bezug auf die Umweltverschmutzung und die Erderwärmung eine Hiobsbotschaft die nächste jagte und das Thema nicht erst seit Al Gore's Dokumentation AN INCONVENIENT TRUTH (2006) in aller Munde war.

Das Vertrauen in die Politik und die einstigen Supermächte war also massiv geschädigt. Werte, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als selbstverständlich und sicher galten, standen plötzlich in Frage. Vielen Menschen waren es müde, dass ihre Länder aussichtslose Kriege in weit entfernten Ländern

kämpften, deren einzige, dünne Legitimation der „Kampf gegen den Terrorismus“ war. In genau diese Kerbe schlug nun AVATAR.

Und auch im Filmbereich war es Zeit für eine neue Ära – zumindest wenn es nach den großen Produktionsfirmen wie 20th Century Fox ging. Die sahen durch rückläufige Kinoeinspielergebnisse die Einnahmequelle „Kino“ als massiv gefährdet – nicht zuletzt durch den durch DVDs, Blu Rays und günstige Flatscreen-TVs rasend schnell angewachsenen Heimkinomarkt. Um die Menschen wieder ins Kino zu locken, musste ein Mehrwert geboten werden und dieser sollte die dritte Dimension sein. Nicht zuletzt deshalb wurden derartig hohe Summen in AVATAR investiert – DEN Hoffnungsträger für die Zukunft des Kinos.

3.6.5.4 Handlungsstruktur

➔ **Die Geschichten erfolgreicher Filme entstehen aus der Plotidee und nicht aus den Figuren.**

AVATAR ist ein sehr geeignetes Beispiel für die Belegung dieser Hypothese: Auch wenn Cameron sich Mühe gegeben hat, auch die Charaktere wie Jake Sully oder Neytiri interessant zu gestalten, so bleiben sie doch Beiwerk der Handlung. Niemand geht zu AVATAR ins Kino, um einen verkrüppelten Kriegsveteran bei der Selbstfindung zuzusehen. Stattdessen geht es gerade hier mehr als in den meisten anderen Filmen darum, in eine vollkommen fremde Welt einzutauchen und den Kampf „Mensch gegen Aliens/ Natur“ aus einer vollkommen neuen Perspektive zu betrachten. Dieser Konflikt ist es auch, auf dem sich die Geschichte von AVATAR begründet und nicht die Charaktere.

➔ **Erfolgreiche Filme behandeln universelle Themen, die für jedes Land der Erde zu jeder Zeit gelten.**

AVATAR ist in Bezug auf seinen Subtext ein typischer James Cameron Film: „ein wunderbarer semiologischer Selbstbedienungsladen [...] ein ikonografisch-mythisches Großprojekt, der erste Metafilm des neuen Jahrhunderts.“ (125).

Wie schon in TITANIC, ALIENS oder TERMINATOR verpackt der Regisseur in einen scheinbar oberflächlichen, auf Spektakel und reine Schauwerte angelegten Film eine Menge Subtext, der sich mit politischen, gesellschaftlichen, moralischen, religiösen und vielen weiteren Konflikten beschäftigt. Es ist streitbar, wie tiefgründig diese Beschäftigung ausfällt, sicher ist aber, dass sie stattfindet und

dass dies einer der Gründe ist, warum Camerons Filme sich von vielen anderen Blockbustern deutlich abheben – nicht nur inhaltlich, sondern auch in Hinsicht auf den Erfolg.

Gaetano Vallini, Filmkritiker einer Zeitschrift des Vatikanstaats in Rom, meinte dazu in einem Interview: "I think that the reason why 'Avatar' is open to so many interpretations is that everybody can see what they want in it." (126) Diese Aussage lässt sich vortrefflich durch ein Zitat von Kritiker Jan Distelmeyer ergänzen. Der meinte, in AVATAR herrsche ein „mal ins Kitschige, mal ins Mythische, Religiöse oder Spinnerte, mal ins Geisteswissenschaftliche, (Film-) Historische, Kindische und Politische explodierender Reichtum an Attraktionen und an Ideen, die uns dann auf ganz unterschiedlichen Ebenen dessen erreichen, was man (bis wir ein besseres Wort finden) die Erzählung nennen kann“ (127).

“We will fight terror with terror!” – Kapitalismus und Militär

Eines der augenscheinlichsten Themen, auf das AVATAR eingeht, ist die Kritik an der Durchsetzung kapitalistischer Interessieren durch militärische Mittel. Im Fall des Films handelt es sich dabei um die „Resources Development Administration“, die *Pandora* ohne Rücksicht auf Verluste ausbeuten will.³⁹ Da das Volk der Na’vi, die Eingeborenen des Planeten, dabei im Wege stehen, werden sie vertrieben. Dabei wird ein Krieg vom Zaun gebrochen, den die Menschen damit rechtfertigen, dass mit den Na’vi diplomatisch „nicht zu verhandeln“ wäre. Dabei „wollen die Menschen gar nicht verhandeln, aber ein bisschen kosmetische Diplomatie muss eben sein, aus PR-Gründen“ (128).

Hauptcharakter Jake Sully formuliert die Aussage dahinter im Film selbst mit den Worten: "This is how it's done. When people are sittin' on shit that you want, you make 'em your enemy. Then you're justified in taking it. " (129)

Die Bezüge zur amerikanischen Geschichte sind dabei offensichtlich, ob es dabei um die Kolonialisierung Amerikas und der daraus hervorgehenden Vertreibung der Indianer, oder zeitlich näher liegenden Ereignissen wie den Irak-Krieg geht. Cameron selbst weist in einem Interview auf diese Intention von AVATAR hin: "Really pretty much right at the inception of Avatar, it was going to be an

³⁹ Interessanterweise zieht sich diese Thematik von großen, gesichtslosen Unternehmen, die die Erde (bzw. den Weltraum) ohne Rücksicht auf Verluste ausbeuten wollen, durch Camerons Gesamtwerk. In TERMINATOR 1 und 2 heißt diese Firma Cyberdine Systems, in ALIENS Weyland Yutani Corporation.

environmentally-themed film. And I was thinking I was making a historical comment, if you will, on what happened in North America in recent history, but 100 years ago, 130, 150 years ago, and back through the whole colonial period. [...] Those comments are there in the film for a reason.” (130)

Auch in China wurde dieser Bezug erkannt, wie ein Artikel aus der Honkonger Zeitung *Apple Daily* beweist. Die berichtete, dass Chinas Propagandabehörden AVATAR vorzeitig auslaufen lassen wollen, „weil er die Besucher an Zwangsumsiedlungen denken lässt und möglicherweise Gewalt auslösen könnte.“ (131).

“One idiot with a gun is enough.” – Technik

Ein weiteres Thema von AVATAR ist die Technik, die bei Cameron schon immer Fluch und Segen zugleich ist.⁴⁰ Denn der Film handelt nicht nur „vom Kampf der "Indianer" gegen die 'militärische Hochtechnologie'. Genauso lässt er zwei Technologien gegeneinander antreten. Auf der einen Seite die Schwer-industrie (alt, kriegerisch, kolonialistisch), die sich unter dem Schutz der Armee der Bodenschätze des Planeten *Pandora* bemächtigen will. Auf der anderen Seite die Computertechnologie (neu, friedlich, ökologisch), mit deren Hilfe Sully und die verbündete Wissenschaftlerin versuchen, die Natur und die Na'vi zu verstehen und zu erhalten.“ (132)

AVATAR bezieht also nicht, wie in vielen anderen Kritiken behauptet, Stellung gegen Technik per se, sondern nur gegen eine bestimmte Form von Technik bzw. deren Missbrauch. Ein Vorwurf, der im Zuge dessen nach Kinostart des Films laut wurde, bringt Spiegel-Autor Klaus Theweleit wenig später in seiner Kritik auf den Punkt: „Ebenjenem Technologiewahn, den 'Avatar' bekämpft, verdankt der Film seine ganze Bilderwelt. Vielleicht liegt gerade darin das Geheimnis seines Welterfolgs. Kein einziges dieser Bilder der Schlacht gegen das Böse, gegen die Technologie, wäre möglich ohne die ausgefuchsteste Computertechnologie, die die Welt kennt. Wenn das nicht pervers ist, weiß ich keinen Sinn für dies Wort.“ (132)

⁴⁰ Auch hier lohnt wieder ein Blick auf andere Filme von Cameron wie *ABYSS*, *TITANIC*, *ALIENS* oder – am offensichtlichsten – *TERMINATOR I* und *II*. In letzterem wird der Technik-Konflikt am deutlichsten: eine Maschine muss die Menschen vor dem Krieg der Maschinen bewahren.

Was Theweleit scheinbar nicht verstanden hat, ist, dass Cameron (wie auch in der Fußnote bemerkt), nie so eindeutig Stellung bezieht wie die Kritiker es gerne sehen würden. Der eindeutigste Beweis dafür ist eben gerade, dass für den Film sehr viel spezielle Technik genutzt wurde und eben auch im Inhalt des Films Technik nicht generell verdammt wird.

Die Aussage des Subtextes von AVATAR sollte also nicht als „Technik-ist-schlecht“ verstanden werden, sondern als „Technik-kann-schlecht-sein“ – nämlich wenn sie in die falschen Hände gerät und missbraucht wird. Und genau diese Aussage treffen übrigens auch fast alle anderen Cameron-Filme.

“Sooner or later, though, you always have to wake up.” – Natur

Für Sophie Albers vom Stern war die hauptsächliche Botschaft von AVATAR eine andere als der Bezug zur Technik. „Natürlich hat Avatar auch eine Botschaft. Die geht über das übliche Hollywood’sche Mitgefühl hinaus. Es geht um das Verhältnis von Mensch und Natur, was in Zeiten des Klimagipfels aktueller ist denn je.“ (133)

Das Thema Natur, Ökologie und Umweltschutz spielt eine große Rolle für James Cameron und war einer der Antriebe, warum er die Idee zum Film in seiner Jugend hatte und schließlich auch das Drehbuch fertig stellte (Vgl. 130). Er selbst sagt dazu: *It’s the most high-tech film, in terms of his execution, dealing with essentially a very low-tech subject, which is our relationship with nature. And, in fact, the irony is that the film is about our relationship with nature and how our technological civilization has taken us several removes away from a truly natural existence, and the consequences of that to us.* (78) Sein Hauptdarsteller Sam Worthington erweiterte diesen Gedanken noch in einem Interview: *“This movie’s basically saying, ‘Let’s just stop for a minute and take a damn look at what we’re doing to this world. ‘ [...] It’s never too late to change. It’s never too late to make a better choice.”* (78)

AVATAR ist demnach sowohl Kritik an dem Umgang des Menschen mit der Natur als auch Aufruf, diesen Umgang zu ändern. Allerdings gibt es auch Kritiker an dieser Haltung. So bemerkt Markus Otti, dass der Film in Bezug auf die Ehrlichkeit seines Anliegens am Ende des zweiten Aktes einen großen Pferdefuß hat. Es geht im Speziellen um die Szene, als Wissenschaftlerin Grace auf Quarich zustürmt, um den Angriff auf den Hometree der Na’vi zu verhindern und um zu retten, „was nach allen Regeln der Dramaturgie nicht mehr zu retten ist [...]“. Bemerkenswert daran ist, mit welchen Argumenten: Nachdem klar ist, dass mit Empathie nicht zu

punkten ist, bringt sie das stärkste Argument vor, das ihr (und Cameron) einfällt – der ganze Planet sei ein Netzwerk, eine Art Supercomputer von ungeahnter Rechenleistung. Schützenswert ist der Wald also nicht etwa, weil er den Eingeborenen heilig wäre oder weil ihre Traditionen und ihr natürlicher Lebensraum zu respektieren wären, weil die Natur an sich ein Wert wäre. Schützenswert macht den Wald samt Bewohnern, dass er ein äußerst komplexes Netzwerk ist – eine verblüffend pragmatische Argumentation.“ (134)

Liegt Otti in seiner Interpretation richtig, meint Cameron in AVATAR also mitnichten, dass die Natur schützenswert wäre, weil sie wichtig, ursprünglich und Lebensgrundlage vieler Völker ist. Stattdessen ist sie schützenswert, weil aus ihr noch viele wissenschaftliche Erkenntnisse gesammelt werden können. Ein wenig romantischer Ansatz, der im Film aber sehr deutlich wird.

“I see you.” – Kultur

AVATAR ist außerdem ein Ausflug in eine fremde – in diesem Fall vom Regisseur erdachte - Kultur. „Dazu gehören die Initiation und die wachsende Zerrissenheit zwischen dem Eigenen und Fremden, zwischen Liebe und Loyalität und schließlich, an der Weggabelung, die Entscheidung für die eine oder die andere Kultur.“ (123)

Der Gedanke dahinter ist nicht neu und wurde schon in unzähligen anderen Filmen und Büchern verarbeitet. Er entspricht „den Geschichten eines James Fenimore Cooper, der vor allem mit seinen 'Lederstrumpf'-Erzählungen ('Der letzte Mohikaner') weltberühmt wurde und als einer der ersten Weißen die amerikanischen Ureinwohner nicht als unterentwickelte Wilde beschrieb“ (135).

AVATAR lässt sich also „ganz gut als einen Indianerfilm im Sciencefiction-Gewand beschreiben“ (136). Die Na’vi „kommen einem mit ihrer an hiesige Naturvölker erinnernden Stammeskultur frappierend vertraut vor. Die wilden Pferde wurden gegen Urzeitvögel getauscht, und ihre Haut ist nicht rot, sondern blau – sonst bleibt alles beim Alten.“ (124)

Wie also schon bei „Kapitalismus und Militär“ beschrieben, geht es in AVATAR also auch um den Umgang mit fremden, anders zivilisierten Kulturen. Was Cameron da genau aussagen will, ist aber streitbar. Josef Joffe, Chefredakteur der „Zeit“ sieht die Position des Films sehr kritisch: „Auch Jake Sully ist ein Kultur-Imperialist, bloß ein guter, ohne den die Blauen verloren wären. Danke, Bwana. So tief wie das teure Metall schlummert in diesem Film eine herablassende, ja

rassistische Botschaft. Cameron verbeugt sich vor den edlen Wilden und reduziert sie doch zu Abhängigen.“ (137) Die Botschaft des Films ist für ihn „verlogen“, denn die „Indianer waren keineswegs friedlich und nobel; die Grausamkeit der Apachen im Krieg gegen andere Stämme war legendär. Tarzans Dschungel war kein anheimelnder Ort; die Natur, wo einer den anderen frisst, ist grundsätzlich kein Hort von Sitte und Anstand.“ (137)

“Sky people can not learn, they do not see.” – Religion

„Jesus hat unter dem Baum der Erkenntnis Sex mit Pocahontas und konvertiert zum Buddhismus, bevor er das Jenseits zum Diesseits erklärt und als Drachenreiter für das totale Gleichgewicht auf einem Mond sorgt, der eigentlich ein großer Datenspeicher ist.“ (127) – Ähnliche wie epd-Film Autor Jan Distelmeyer sahen viele Kritiker einen religiösen Subtext in Avatar.

Schon der Name „*Pandora*“ für den Planeten der Na’vi spricht Bände. Schließlich ist die Büchse der *Pandora* die Geschichte, „die noch die biblische Vorstellung von der Vertreibung aus dem Paradies grundiert. 'Avatar' erzählt sie erstaunlich genau. Vor allem der Part, in dem die Hoffnung verloren scheint, geht zu Herzen, doch, das tut er. Sogar Grace, sogar die Gnade, muss sterben.“ (125)

Auch das aus dem Altindischen stammende Sanskrit-Wort „Avatar“ kann kein Zufall sein. Es bezeichnet „die fleischlichen Inkarnationen von Göttern. Als solche fühlen sich auch die Menschen auf *Pandora*, schließlich kommen sie in Raumschiffen aus dem All, die Ureinwohner aber laufen halbnackt herum und jagen noch mit Pfeil und Bogen.“ (128)

Nicht von ungefähr ähnelt Jake Sully in seiner dramaturgischen Funktion stark einer Jesus-ähnlichen Erlöserfigur. Auch er kam buchstäblich aus dem Himmel und wurde von *Pandoras* Göttin Eywa auserwählt, das Volk der Na’vi zu retten. Im Gegensatz zu Jesus entscheidet er sich allerdings, nicht zurück „in den Himmel zu fahren“, sondern sich in seinen künstlichen Körper unwiederbringlich zu manifestieren.⁴¹

Einige Kritiker sahen in AVATAR sogar einige Parallelen zum Pantheismus, jener Lehre, nachdem Gott kein externes, übernatürliches Wesen, sondern eins mit der

⁴¹ Auch das ist ein beliebtes Thema bei James Cameron: Denn was ist Sarah Connor in TERMINATOR I anderes als die Mutter „Maria“, die die Erlöserfigur John Conner – mit den Initialen J.C. – zur Welt bringen soll?

Natur – also in uns allen – ist. Der im Auftrag des Vatikan arbeitende Filmkritiker Gaetano Vallini formulierte es in einem Interview mit der „New York Times“ so: „The filmmaker shows a spiritualism linked to the worship of nature, a fashionable pantheism in which creator and creation are mixed up. For example, the reference to transcendency is in a plant that hosts the spirits of the dead. This is a suggestive vision, very functional to the story, but a quite weak one.“ (126)

Auch Markus Otti sah den Bezug zur Religion in AVATAR in seiner Interpretation sehr kritisch. Seiner Meinung nach spielt der Glaube für die Na’vi kaum eine Rolle. „Sie glauben ja nicht bloß an die Verbundenheit mit der Natur, sie *wissen* darum [...] Der durchschnittliche Na’vi verhält sich zur Natur nicht wie ein Gläubiger zu seiner Gottheit, sondern wie ein Client zu seinem Server. [...] Mit Glaubensfragen beschäftigt sich der Film daher nicht – die Natur besitzt keine verehrungswürdige Göttlichkeit; interessant ist sie dadurch, dass sie eine organische Rechenmaschine ist.“ (134)

Ein durchaus interessanter Ansatz. Tatsächlich wird im Film jede „Göttlichkeit“ mit rationalen, wissenschaftlichen Argumenten biologisch begründet.⁴²

“Everything is backwards now, like out there is the true world, and in here is the dream.” – Körpertausch

Zuletzt noch einige Worte zum Thema „Körpertausch“ in AVATAR. Laut Peter Körte zeigt sich in diesem Aspekt des Films „die Sehnsucht, die Grenzen der eigenen Physis zu überschreiten, dieses Motiv durchzieht die Arbeiten von James Cameron wie ein roter Faden“ (123).

Filmtheoretiker Georg Seeßlen sieht in dem Körperwechsel noch etwas ganz anderes. Denn „Vom Traum her sieht ihm nun das wirkliche Leben unreal an [...]. Denn genauso gut könnte die Reise nach *Pandora* der Drogentrip eines kranken Mannes sein“ (125).

Auf alle Fälle ist das Thema der Avatare in Zeiten, in denen Computerspieler zu Millionen einen großen Teil ihrer Zeit in Welten eines WORLD OF WARCRAFT oder

⁴² Ein Ansatz, der sehr zu James Cameron, der sich selbst als verhinderten Ingenieur sieht, passt. Ihm, dem Techniker, liegt es viel mehr den Dingen wissenschaftlich auf den Grund zu gehen, als Ursachen in einer „höheren Macht“ zu suchen. Allerdings hat er erkannt, dass viele Menschen Glaube benötigen, um trotz schlimmer Lage Hoffnung haben zu können. Und diese Tatsache „bewundert“ und „bewirbt“ er in vielen seiner Filme.

BATTLEFIELD 3 verbringen, aktueller denn je. Doch so visionär Cameron auch sein mag, die ganze Brisanz des Themas hat er 1995 noch nicht vorhersehen können, dazu spielt die moralische/ gesellschaftliche Frage des titelgebenden Themas von AVATAR im Film eine zu untergeordnete Rolle.

Zusammengefasst lässt sich zu AVATAR sagen, dass seine Vielzahl an Themen sehr universell und zeitlos ist und sich die Anfangs-Hypothese damit bestätigen lässt.

➔ Erfolgreiche Filme behandeln eine auf den ersten Blick triviale Thematik und vermitteln Tiefgründiges über den Subtext.

Wie schon in einigen Zitaten und später auch in den Reaktionen der Presse zu sehen, wurde gerade AVATAR ein trivialer Plot geworfen, der so oder so ähnlich schon in dutzenden Filmen wie POCAHONTAS, DANCES WITH WOLFES, LAST SAMURAI, A MAN CALLED HORSE etc. verarbeitet wurde. „In 'Avatar' ist der Plot stets nur eine Ausrede fürs nächste Spektakel, der Film ist letztlich als Jahrmarktsattraktion ausgelegt.“ (128)

Doch wie gerade die Beantwortung der Hypothese um den Subtext bestätigt hat, hat AVATAR sehr wohl Tiefgründiges zu bieten und beschäftigt sich mit einer ganzen Reihe von Themen, die sich nicht sofort über die Oberflächenhandlung erschließen. Dieser Hypothese kann also auch bei AVATAR uneingeschränkt zugestimmt werden.

➔ Erfolgreiche Filme haben eine „starke“ Oberflächenhandlung.

Regisseur James Cameron ist ein Meister der starken Oberflächenhandlung. Fast alle seine Filme sind allein wegen der starken, oft im Science Fiction Bereich angesiedelten, Oberflächenhandlung hochinteressant.

AVATAR ist da keine Ausnahme. Der Kampf „Eingeborener“ gegen „außerirdische“ Menschen auf einen fremden Planeten bietet nicht nur viele Schauwerte, sondern auch auf der Handlungsebene sehr viele Möglichkeiten, den Zuschauer in seinen Bann zu ziehen. Die Hypothese trifft also zu.

➔ Erfolgreiche Filme sind von der Struktur her Archeplots.

AVATAR besitzt eindeutig einen Archeplot. Der äußere Konflikt ist deutlich betont. Es geht vorrangig um den Konflikt zwischen Na'vi und Menschen, nicht um innere

Konflikte der Protagonisten. Zudem ist die Zeit linear, das Ende abgeschlossen und die Geschichte um einen die meiste Zeit aktiven Protagonisten aufgebaut, der am Ende eine irreversible Veränderung wiederfahren hat.

➔ Erfolgreiche Filme erzählen kausale Geschichten.

AVATAR ist eindeutig eine kausale Geschichte, es gibt keine einzige Szene, die nicht für die spätere Handlung von Bedeutung ist und die Story weiter vorantreibt.

➔ Die Geschichten erfolgreicher Filme bedienen sich der klassischen 3-Akt-Struktur.

Laut Autor Larry Brooks entspricht AVATAR der klassischen 3-Akt-Struktur (Vgl. 138). Seine Aufteilung sieht folgendermaßen aus:

1. **Akt:** Einleitung aller Figuren; Jake wird nach ca. 40 Minuten allein im Urwald zurückgelassen und von Neytiri vor wilden Tieren gerettet.
Plotpoint: Jake wird kurz darauf durch eine Art göttliches Zeichen des heiligen Baumes als „Auserwählter“ gekennzeichnet.
2. **Akt:** Jake wird von den Na'vi als Krieger aufgenommen; wendet sich gegen seinen früheren Auftraggeber, das Militär; wird gefangengenommen; der Hometree der Na'vi zerstört.
Plotpoint: Jake wird von Trudy aus dem Gefängnis befreit und entscheidet sich endgültig für die Seite der Na'vi
3. **Akt:** Jake plant mit den Na'vi den großen Endkampf; sie führen diesen auch erfolgreich durch und können die Menschen von *Pandora* vertreiben; am Ende lässt Jake sich in seinen Na'vi Körper transformieren und bleibt auf *Pandora*.

Wie auch in TERMINATOR II oder TITANIC legt Cameron seinem Film ein sehr einfaches, gängiges und leicht durchschaubares 3-Akt-Schema zu Grunde, welches wieder nur eine Variation der Geschichte seiner vorhergegangenen Filme darstellt. Es ändert sich nur die Grundaussage, die vom Thema „Liebe“ in TITANIC, „Der Wert des Lebens“ in TERMINATOR II zu „Der Wert der Natur, des Urtümlichen“ in AVATAR wird. Die Hypothese der 3-Akt-Struktur lässt sich also auch in diesem Cameron-Film ohne Abstriche bestätigen.

➔ **Erfolgreiche Filme haben nur einen Hauptprotagonisten.**

AVATAR beginnt und endet mit Jake Sully, der Film erzählt seine Geschichte, auch die erzählerische Struktur orientiert sich an seiner Wandlung. Sein Geliebte Neytiri als auch der Antagonist Quaritch sind nur Nebenfiguren, die seine Wandlung bedingen. Die Hypothese der einzelnen Hauptperson trifft also auf AVATAR zu.

➔ **Erfolgreiche Filme haben einen aktiven Hauptprotagonisten.**

“Like Neo, the savior-hero of the Matrix series [...], Jake is himself an avatar because he’s both a special being and an embodiment of an idea, namely that of the hero’s journey.” (139) Jake Sully als Inbegriff der “Reise des Helden”. Das würde ihn eigentlich zu einem aktiven Protagonisten machen, aber Autor Larry Brooks sieht das zumindest bis zur Mitte des Films anders: “The context of everything Jake does until the Mid-Point will be his *reaction* to his new quest in the face of the obstacles placed before him. Note that Jake doesn’t take any real substantive action in this section. It’s all response and reaction as he evolves from his given assignment toward his destined one.” (138)

Bis zur Mitte des Films reagiert Jake Brooks Meinung nach also nur, ist bis dahin ein passiver und kein aktiver Protagonist. Danach ändert sich das aber: “Prior to this moment Jake was officially a spy for the Corporation that intends to get the Na’vi out of their way. After this scene, though, Jake is no longer that solid. He is now a Na’vi in his heart and soul.” (138)

Von nun an wird Jake aktiv: er greift die Baumaschinen an, versucht mit den Na’vi ihren Abzug zu verhandeln, versucht den ersten Angriff zu verhindern, bricht aus dem Gefängnis aus, bändigt auf Eigeninitiative hin den Drachen Toruk und führt schließlich die Na’vi in die Schlacht. Nur am Ende erlaubt sich Cameron nochmal eine kleine Außergewöhnlichkeit, nämlich indem er den Antagonisten Quaritch nicht durch Jake, sondern durch Neytiri töten lässt.

Während es im Sinne der Hypothese eigentlich üblich wäre, dass der Protagonist ab dem ersten Plotpoint ein aktiver Protagonist ist und ein eindeutiges Ziel verfolgt, passiert das in AVATAR erst ab der Mitte des Films. Das liegt aber vor allem daran, dass Jake sein Ziel erst ab dem Midpoint und nicht schon ab dem ersten Plotpoint klar wird.

Da er aber dann ganz im Sinne McKees als aktiver Protagonist „bei der Verfolgung seines Wunschzieles in direktem Konflikt mit den Leuten und der Welt um ihn Handlungen“ (McKee, 2004 S. 61) ausführt, kann die Hypothese trotzdem bestätigt werden.

→ Das Ziel des Hauptprotagonisten ist dem Zuschauer bei einem erfolgreichen Film die gesamte Laufzeit über klar.

Das Ziel von Jake Sully ist vielleicht nicht von Anfang an eindeutig, wird aber spätestens nach 20 Minuten definiert: „Jake’s real mission, says the Chief, is to be his eyes and ears, and to feed him information about the locals that can be used when it’s time to drop the hammer on them. If he succeeds, the Chief promises, he’ll make sure Jake gets his legs back. Literally. [...] Jake now has purpose. He has *stakes* in that purpose. And because he’s a nice kid, we care about him and these stakes. (138)

Jake will also zu Beginn des Films einfach nur wieder laufen können und das ist das Ziel, hinter dem auch der Zuschauer steht. Später ändert sich dieses Ziel dann, spätestens in ungefähr der Hälfte des zweiten Akts, nämlich wenn Jake die Baumaschinen der Menschen angreift, wird jedem Zuschauer klar: Jakes Ziel sind jetzt nicht mehr seine Beine, sondern das Volk der Na’vi zu retten. Dieses Ziel ändert sich dann auch bis zum Ende des Films nicht mehr. Die Hypothese trifft also bei AVATAR zu.

→ Die Hauptprotagonisten erfolgreicher Filme sind nicht perfekt, sondern von Anfang an konfliktbeladen. Die Konflikte sind dabei allgemeingültig, so dass sich jeder Zuschauer in ihnen wiederfinden kann.

Diese Hypothese ist im Fall von AVATAR etwas schwieriger zu beantworten. Der Held ist eindeutig Jake Sully und er ist auch mit mehreren Konflikten beladen. Allerdings sind sicher nicht alle dieser Konflikte allgemeingültig.

Seit einem Unfall im Militärdienst sind seine Beine gelähmt und er ist an einen Rollstuhl gefesselt. Ein Konflikt, der den ersten Akt der Handlung trägt, aber sicher nicht allgemeingültig ist. Aber die daraus folgenden Konsequenzen wie Hohn,

Spott, unterschätzt zu werden und viele Dinge nicht leisten zu können, sind ein Konflikt, der sicher einen großen Teil der Zuschauer bekannt ist.

Ähnliches gilt für Jake Sullys scheinbare „Lebensmüdigkeit“ bzw. seine Emotionslosigkeit. Weder weckt der Tod seines Zwillingbruders irgendwelche Gefühle in ihm, noch zögert er, einen gefährlichen Auftrag auf einem fremden Planeten anzunehmen. Sein Leben scheint ihm relativ egal zu sein, er scheint auf „Autopilot“ zu laufen. Erst Neytiri bzw. die *Na'vi* können seinen Lebensmut wieder wecken. Auch dies sind Konflikte, die in AVATAR sicher extrem dargestellt werden, vielen Menschen aber sehr bekannt vorkommen dürften. Wer hatte nicht schon das Gefühl, auf „Autopilot“ zu laufen und seinen Lebenssinn zumindest zeitweise verloren zu haben.

Worin ein Großteil der Zuschauer sich außerdem wiederfinden können, ist Jakes Hingezogenheit zu der scheinbar besseren, saubereren, ehrlicheren Welt der *Na'vi*. Seine erwachende Naturverbundenheit, die Müdigkeit vor weiteren Kriegen und Konflikten, der Wunsch nach einem harmonischen Zusammenleben mit seiner Umwelt und der Natur. Wie schon im Kapitel zum Umfeld von AVATAR und dem Subtext dargelegt sind das sicherlich Inhalte, mit denen sich sehr viele Menschen identifizieren können.

James Cameron sagte zu diesen Inhalten in einem Spiegel-Interview: „Die Menschen sind irgendwie vom rechten Weg abgekommen und befinden sich in einer feindlichen Beziehung zur Natur. Das ist etwas, was jeder in seinem Alltag nachfühlen kann.“ (140)

Das Gleiche gilt für die Suche nach einem Sinn, der sich in AVATAR durch einen Glauben in Göttlichkeit und Vorhersehung manifestiert.

So sind die Konflikte des Helden in AVATAR sicher so auf die Spitze getrieben, aber in den Konsequenzen, die sich aus ihnen ergeben, auf alle Fälle allgemeingültig.

➔ Erfolgreiche Filme haben einen Antagonisten.

Colonel Quaritch entspricht in AVATAR am deutlichsten dem Klischee eines Antagonisten. Mit Schauspieler „Stephen Lang als obersten Militär auf Pandora“

hat der Film laut Filmkritiker Carsten Baumgardt „einen kernigen Antagonisten im Arsenal“ (121).

Quaritch will nicht nur im Auftrag seines Geldgebers den Unobtanium-Abbau auf *Pandora* ermöglichen, sondern hat auch ganz persönlich Freude an Krieg und Zerstörung, was nicht zuletzt sein Desinteresse an diplomatischen Lösungen zeigt. Will er zuerst nur gegen die Na'vi ins Feld ziehen, wird er ab der Hälfte des Films auch der ganz persönliche Erzfeind von Jake Sully, der ihn aktiv am Erreichen seiner Ziele hindern will.

“We will fight the terror with terror. – sagt der Böse, ein entstelltes Narbengesicht wie oft in Hollywood, damit ihn auch der Dummste erkennt [...], ein Monster von General und gnadenloses Overacting des Darstellers. Eine zweite Figur, mehr Ausbeuter, weniger Offizier, faselt zuvor noch von Shareholders, also haben wir Armee und Wirtschaft zusammen, den militärisch-industriellen Komplex.” (136) Diese „zweite Figur“ heißt in AVATAR passend Parker Selfridge, wobei sein Nachname sicher nicht nur zufällig nach der Zusammensetzung der englischen Worte „self“ und „rich“ klingt. Er ist ein Abgesandter der Firma, die auf *Pandora* das Unobtanium abbauen will und in seinen Mitteln gewissenlos und selbstsüchtig und repräsentiert die Wirtschaft, den Kapitalismus. Mit seinem Geld ist er überhaupt erst dafür verantwortlich, dass Leute wie Quaritch mit militärischem Gerät und viel Manneskraft ungestört wüten können.

Trotzdem ist er in AVATAR wenn überhaupt nur EIN Antagonist, nicht DER Antagonist, da er relativ selten in Erscheinung tritt, keinerlei Beziehung zu Jake Sully hat und auch nie wirkliche Kontrolle über den Planeten oder Quaritch zu haben scheint. Die Antagonisten-Hypothese lässt sich für AVATAR auf alle Fälle bestätigen.

➔ Erfolgreiche Filme haben ein geschlossenes Ende.

Für Zoran Gojicon vom Münchner Merkur stellt AVATAR am Ende „das Selbstverständnis der Menschen in Frage: Denn sie sind die Aliens. Und sie müssen scheitern, weil sie keinen Respekt vor dem Andersartigen haben. Das ist es, was Jake vor seinen Artgenossen begreift, deswegen kann es auch kein versöhnliches Happy End geben. Doch das gab es bei Cameron noch nie.“ (141)

Versöhnliches Happy End oder nicht – auf alle Fälle gibt es ein eindeutiges Ende, was alle Handlungsfäden zusammenführt und abschließt. Das Böse in Form der Menschen wurde besiegt und von *Pandora* vertrieben, Jake kann „bis zu seinem Lebensende“ mit seiner großen Liebe Neytiri zusammenbleiben und muss seine neu gewonnene Heimat nicht verlassen. Ein geschlossenes Ende wie in einem Märchen.

➔ **Erfolgreiche Filme haben eine positive, lebensbejahende Aussage.**

In den vielen Themen, die AVATAR behandelt, befindet sich viel Kritik und Angst: vor der Zerstörung unserer Umwelt durch uns selbst, vor Kriegen, vor Uneinsichtigkeit, vor Kapitalismus, der imperialistische Züge annimmt. Für Hauptdarsteller Sam Worthington ist die Hauptaussage von AVATAR aber trotzdem positiv, denn „It’s never too late to change. It’s never too late to make a better choice.“ (78) Zusammen mit dem geschlossenen Ende ist die Gesamtaussage also trotz der kritischen Themen eine positive, lebensbejahende.

3.6.5.5 Rezeption in der Presse

AVATAR wurde von den Kritikern nicht sonderlich kontrovers aufgenommen. Im Gegenteil, sie schienen sich relativ einig zu sein. Der generelle Tenor war: Verpackung sehr gut, Inhalt durchschnittlich.

Carsten Baumgardt vom Filmkritik-Portal *filmstarts* schrieb, dass die Geschichte „Abseits des guten Willens dieser Ökobotschaft und entsprechender Kapitalismuskritik [...] eher simpel und überraschungsarm“ ausfällt, was sich seiner Meinung nach „als größter Kritikpunkt erweist. Die üblichen Konflikte sind genregegeben und somit einfach nur auf einen fremden Planeten exponiert.“ (121)

Ähnlich sieht es auch Kritiker Hartmut Gieselmann, denn „so voluminös der optische Eindruck der 3D-Fassung ist, so eindimensional und berechenbar verläuft die Story, die man ohne Verluste auf die halbe Filmlänge hätte verdichten können. Cameron hat den Pocahontas-Stoff in den Regenwald eines fremden Planeten verfrachtet, ohne ihm eine spannende Wendung zu verpassen oder die Handlung mit vielschichtigen Charakteren zu unterfüttern, wie es etwa die Pocahontas-

Adaptionen 'Der mit dem Wolf tanzt' oder 'Last Samurai' zuvor geschafft hatten.“ (124)

Holger Erdmann vom *Focus* sieht hingegen die Probleme von AVATAR weniger in der Geschichte als in der „wenig differenzierte Figurengestaltung [...]. Dass 'Avatar' dennoch ein Blockbuster werden wird, steht außer Frage, denn mit seiner unglaublichen visuellen Wucht setzt der Film zweifellos neue Maßstäbe im Science-Fiction-Genre.“ (135)

Noch kritischer blickt Rüdiger Suchsland auf AVATAR, für ihn ist der Film nicht mehr als „ein aufgeblasener B-Movie, wie eigentlich alle Blockbuster-Erfolge der letzten Jahre“ (136).

Peter Körte von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* fasst zusammen, dass „Ein Seeleningenieur wie Cameron“ es trotz allen Mängeln immer wieder schafft, „dass man all das vergisst [...] und einfach nur staunt: über diesen uralten magischen Effekt des Kinos, der die Leinwand zum Fenster zu einer anderen, nie gesehenen Welt werden lässt. Das macht 'Avatar' zwar nicht zum Film des Jahres oder gar des Jahrzehnts, wie hier und da schon trompetet wird, aber zu einem Spektakel, dem man sich unbedingt aussetzen sollte.“ (123)

Und auch Sophie Albers vom *Stern* stellt fest, dass sie schon genau hinschauen muss, um das Neue „an 'Avatar' wertschätzen zu können, denn es geht ums Detail. Das feuchte Glitzern der Augen eben, die Mikroreaktionen der Pupillen, das Rascheln des winzigsten Blättchens im Pandora-Dschungel, die Aktualität der dunklen Seiten der Menschlichkeit in der Zukunft.“ (133)

Für den amerikanischen Filmkritiker Roger Ebert wiederholt Cameron mit AVATAR sogar seinen Erfolg von TITANIC. In Anspielung auf die berühmte Oscar-Rede des Regisseurs ⁴³ schreibt er: “It takes a hell of a lot of nerve for a man to stand up at the Oscarcast and proclaim himself King of the World. James Cameron just got re-elected.” (142)

Zu guter Letzt hatte auch eine Stimme aus dem Vatikan eine Meinung zu AVATAR, nämlich der Filmkritiker Gaetano Vallini, der in einem Interview mit der *New York*

⁴³ Als James Cameron 1998 den Academy Award für “Best Directing” für TITANIC erhielt, rief er nach seiner Dankesrede ins Mikrofon „I’m the King of the World!“.

Times seine in einer kontrovers aufgenommenen Kritik niedergeschriebene Meinung wiederholte: "In my opinion 'Avatar' is a spectacular fairy tale that tackles challenging issues without dwelling on them too much. It's visually very beautiful, but the contents are not that original, the story is simple and the screenplay standardized." (126)

3.6.5.6 Bedeutung



Abbildung 16: Inmitten der schwebenden Berge von Pandora findet das letzte Gefecht zwischen den Menschen und den Na'vi statt (120).

AVATAR gewann bei der Oscarverleihung 2010 trotz neun Nominierungen nur drei Auszeichnungen.⁴⁴ Dass AVATAR die Academy Award Jury nur in technischen und nicht in den Haupt-Kategorien überzeugte, spiegelt sehr gut die allgemeine Kritikermeinung zum Film wider.⁴⁵

Zusätzlich spielte AVATAR in den Kinos schließlich 760,507,625 US-Dollar in den USA und 2,021,767,547 US-Dollar im Rest der Welt ein und gilt damit als finanziell erfolgreichster Film bisher. Sogar mit Einberechnung der Inflation liegt nur GONE WITH THE WIND vor ihm. Ein Grund dafür ist Nutzung der 3D-Technologie, die für

⁴⁴ AVATAR gewann "Best Art Direction", "Cinematography", "Best Visual Effects" und war außerdem nominiert für "Best Directing", "Best Film Editing", "Best Original Score", "Best Sound Editing", "Best Sound Mixing" und "Best Picture".

⁴⁵ Interessanterweise verlor er in den Hauptkategorien "Best Directing" und "Best Picture of the Year" gegen den Film seiner Ex-Frau Kathryn Bigelow – THE HURT LOCKER – zu dessen Realisierung er sie wenige Jahre vorher überredete.

die Zuschauer 2009 ein Novum war und die Kinokartenpreise nach oben trieb. So kostete ein 3D-Kinobesuch von AVATAR knapp doppelt so viel wie der eines gewöhnlichen 2D-Filmes.

Aufgrund des Erfolges wurde der Film am 2. September 2010, also circa ein dreiviertel Jahr nach dem Kinorelease, erneut in einer um 9 Minuten verlängerten Fassung in die Kinos gebracht. Grund dafür war unter anderem, die zu der Zeit sehr geringe Anzahl von 3D-Kinosälen weltweit. So musste die ursprüngliche Fassung von AVATAR vorzeitig aus dem Programm genommen werden, um Platz für Tim Burtons ALICE IN WONDERLAND zu machen. Diesen Nachteil wollte 20th Century Fox nun wieder wettmachen.

Durch seinen Erfolg schaffte AVATAR es auch, die Zahl der 3D-Kinosäle weltweit nach oben zu treiben. Beispielsweise versiebenfachte sich 2009 in Deutschland die Zahl der 3D-Kinos von 30 auf über 220. (Vgl. 124). Generell wurden vielen weiteren 3D-Filmen der Weg bereitet wie zum Beispiel Tim Burtons ALICE IN WONDERLAND⁴⁶ oder TRON - LEGACY. Es lässt sich also durchaus sagen, dass AVATAR den (vorläufigen) Durchbruch für den 3D-Film bedeutete und die Kinokrise zumindest zeitweilig beendete.

⁴⁶ ALICE IN WONDERLAND wurde allerdings nicht in 3D gedreht, sondern nur nachträglich konvertiert.

4 Abschließender Teil – Schlussfolgerungen und Resümee

4.1 Ergebnisse

4.1.1 Ergebnisse der Filmanalyse

In der Filmanalyse wurden 14 Hypothesen, die sich aus den Werken von Syd Field und Robert McKee ergeben, auf die fünf inflationsbereinigt finanziell erfolgreichsten Filme der Welt angelegt. Es ging dabei ausschließlich um die Story dieser Filme, nicht um die Inszenierung, das Drehbuch, die Produktion oder andere Aspekte des Filmemachens.

Aus dieser Analyse ergab sich, ob die Hypothesen – und damit McKees und Fields Richtlinien – bei diesen fünf Filmen zutreffen, nicht zutreffen oder nicht eindeutig zu beantworten sind. Zusammengefasst in einer Matrix sieht das Ergebnis folgender Maßen aus:

Tabelle 3: Überprüfung der Hypothesen nach Syd Field und Robert McKee bei den fünf weltweit finanziell erfolgreichsten Filmen (Stand Juni 2012). Das Symbol + kennzeichnet die Bestätigung der Hypothese, - die Negierung und ± ein nicht eindeutiges Ergebnis.

	E.T.	JAWS	TITANIC	STAR WARS	AVATAR
Geschichte entsteht aus Plotidee	+	+	+	+	+
Universelle Themen	+	+	+	+	+
Tiefgründiger Subtext	+	+	+	+	+
Starke Oberflächenhandlung	+	+	+	+	+
Archeplot	+	+	+	+	+
Kausale Geschichte	±	+	+	+	+
3-Akt-Struktur	+	+	+	+	+
Einzelner Hauptprotagonist	+	+	+	+	+
Aktiver Hauptprotagonist	±	+	+	+	+
Klares Ziel des Hauptprotagonisten	±	+	+	+	+
Held mit allgemeingültigen Konflikten	+	+	+	+	+
Antagonist	+	+	+	+	+
Geschlossenes Ende	+	+	+	+	+
Positive Aussage	+	+	+	+	+

In 67 Fällen (95,7%) fällt das Ergebnis positiv und in nur 3 Fällen (4,3%) nicht genau bestimmbar aus. Negative Ergebnisse gibt es gar keine.

Interessanterweise beziehen sich alle nicht eindeutigen Fälle auf den Film E.T., der in dieser 5er Gruppe eine Ausnahmeerscheinung darstellt. Es fällt also auf, dass sich die Mehrzahl der Filme in fast allen Punkten an die Drehbuchregeln, die Syd Field aufgestellt und Robert McKee erweitert hat, halten. Selbst E.T. verstößt an keiner Stelle gegen einer dieser Regeln, sondern befolgt sie nur nicht ganz eindeutig.

Zwei weitere äußerst interessante Punkte sind die der „universellen Themen“, die für jede Zeit und jedes Land der Erde gelten, und des „tiefgründigen Subtexts“, der immer im Gegensatz zur trivialen Oberflächenhandlung stehen muss. Es ist überraschend zu sehen, welch hohe Bedeutung die über den Subtext vermittelten Themen in erfolgreichen Hollywood-Blockbustern einnehmen. Unter den fünf Filmen findet sich keiner, der nicht in irgendeiner Art und Weise die aktuelle Politik und Gesellschaft und gleichzeitig die Probleme der Menschen widerspiegelt. Das aber immer so allgemein und unterschwellig, dass sich jeder Kulturkreis damit identifizieren kann.

4.1.2 Überprüfung der Forschungsfragen und Hypothesen

Rückblickend gibt es einige Dinge, die ich bei einer weiteren Bearbeitung des Themas dieser Masterarbeit zumindest überdenken sollte.

Da wäre zuallererst die Anzahl der Filme, die mit fünf Filmen nicht repräsentativ genug für eine allgemeingültige Aussage ist. Allerdings ist der Umfang dieser Masterarbeit schon mit dieser kleinen Auswahl größer als üblich. Eine höhere Anzahl wäre also nur mit Verkürzung des Analyseteils für jeden einzelnen Film realisierbar gewesen. Das hätte diese Arbeit um einige Erkenntnisse beraubt, die nur durch diesen Analyseumfang machbar waren. Bei einer Fortsetzung der Arbeit würde ich diesem Umstand aber trotzdem Rechnung tragen und die weiteren Filme deutlich kürzer analysieren.

Ein weiteres Problem ist der Zeitraum, aus dem die zu analysierenden Filme gewählt wurden. Ich wählte dafür Filme ab dem Jahr 1975, da dort mit JAWS die Blockbusterära begann. Aber natürlich ist dieses Datum streitbar, da sich auch danach der Kinomarkt mehrere Male grundlegend verändert hat.

Zum Beispiel ist das Sehverhalten durch den wachsenden Heimkinomarkt ein völlig anderes als noch zu Zeiten von STAR WARS. Zudem ist der Vertriebsmarkt für die Filme inzwischen um die ehemalige Sowjetunion, China und den südostasiatischen Raum gewachsen. Dazu kommt, dass Filme wie E.T., STAR WARS oder TITANIC inzwischen durch Wiederaufführungen ihre Einnahmen nochmal vergrößert haben und diese nicht eindeutig von den reellen Einnahmen aus den Release-Jahren zu trennen sind. Natürlich spielt auch die steigende Weltbevölkerung eine kleine, aber entscheidende Rolle und zu guter Letzt wäre sicherlich auch AVATAR nicht in der Liste zu finden oder zumindest soweit oben platziert, wenn seine Kinokarten durch die 3D-Präsentation nicht fast doppelt so viel wie üblich gekostet hätte.

Es bleibt also festzustellen, dass es unmöglich ist, Einspielergebnisse über einen Zeitraum von über 35 Jahren wissenschaftlich exakt miteinander zu vergleichen oder überhaupt erst einmal zu ermitteln.

Ein weiteres auffälliges – und vorhersehbares – Problem war für mich das wissenschaftliche Bearbeiten bzw. Kategorisieren von künstlerischen Produkten. Kunst ist nun einmal Kunst und lässt sich immer verschieden interpretieren. Ob zum Beispiel Jack Dawson in TITANIC den zweiten aktiven Hauptprotagonisten darstellt oder nur einen Nebendarsteller, ist letztendlich eine Interpretationsfrage und lässt sich nicht eindeutig beantworten. Selbiges gilt zum Beispiel für die Frage der positiven Aussage. Bei AVATAR habe ich diese Hypothese mit „ja“ beantwortet, allerdings wäre hier eine gegenteilige Ansicht ohne weiteres möglich. Schließlich sagt AVATAR auch aus, dass der IST-Zustand der Welt schrecklich ist und die Menschheit sich mit ihrer Gier selbst zerstört, wenn sie nicht bald etwas unternimmt. Natürlich wird im Film eben das getan, damit sagt der Film aber noch lange nicht, dass das auch in der Realität der Fall ist. So ließe sich in AVATAR also auch ohne weiteres eine negative Aussage hineininterpretieren.

Diese Liste ließe sich beliebig fortsetzen, für fast jede Antwort auf die Hypothesen finden sich auch Gegenargumente. Allerdings habe ich versucht, immer die augenscheinlichste und wahrscheinlichste Lösung zu wählen und das, wann immer möglich, mit Quellen gestützt. Das Gesamtproblem lässt sich aber trotzdem nicht lösen. Für wissenschaftliche Arbeiten sind Filme immer ein problematisches Thema.

Ein letzter großer auffälliger Punkt ist die Hypothese um die „allgemeingültigen Themen“. Wie schon erwähnt, stellte ich bei der näheren Beschäftigung mit diesem Thema fest, dass diese Hypothese viel wichtiger und vor allem umfangreicher ist als vorher angenommen. Sie ist meiner Meinung nach sogar so bedeutungsvoll, dass sie für ihre Beantwortung allein schon eine eigene Masterarbeit lohnen würde. So nimmt sie aber in meinem Analyseteil immer besonders viel Raum ein, was sich natürlich kritisieren lässt. Ich wollte damit aber der Erkenntnis Rechnung tragen, dass bei der Bewertung der Erfolgsursachen eines Filmes dessen Inhalten und Subtexten besonders viel Beachtung gewidmet werden sollte. In Zukunft würde ich das Thema allerdings gesondert besprechen – entweder in einem eigenen Kapitel oder in einer getrennten Arbeit.

Insgesamt halte ich mein Instrument – die Inhaltsanalyse mit den von mir gewählten Hypothesen – trotz der besprochenen Schwierigkeiten weiterhin als geeignet, um sich Filmen und deren „Erfolgsgeheimnissen“ anzunähern. Im Gegensatz zu rein künstlerischen Betrachtungen ist meine Variante schlüssig, nachvollziehbar und durch externe Quellen gut belegbar.

4.2 Schlussfolgerung und Perspektiven

4.2.1 Bedeutung der Drehbuchrichtlinien

Was für Schlüsse sind nun aus den Ergebnissen der Inhaltsanalyse ziehen? Zuerst einmal, dass ein Drehbuchautor sich an die von Syd Field und Robert McKee aufgestellten Drehbuchrichtlinien halten sollte – zumindest wenn er vorhat, einen internationalen Blockbuster zu schreiben. Sicherlich gibt es Filme, die von den Regeln in größerem Maße abweichen und trotzdem international erfolgreich sind, aber in diesem Fall gilt wohl die Weisheit: Ausnahmen bestätigen die Regel.

Sicherlich gibt es auch genügend Filme, die sich an alle diese Richtlinien halten, als Blockbuster produziert werden und trotzdem keinen Erfolg an den Kinokassen haben. Aber das eine schließt das andere nicht aus. Denn die Einhaltung dieser Regeln ist zwar sicher kein Erfolgsgarant, aber wohl eine Grundvoraussetzung für diesen.

Denn es gibt noch genügend andere Faktoren, von der Qualität der handwerklichen Umsetzung (wer weiß ob JAWS ohne Steven Spielbergs

Inszenierung und John Williams Musik sein großer Erfolg beschienen wäre?), der investierten Summe für das Marketing, der Beliebtheit der Darsteller, dem Veröffentlichungszeitpunkt und dem damit verbundenen gesellschaftlichen und politischen Umfeld etc.

Viele dieser Faktoren lassen sich nicht oder nur ungenügend beeinflussen, weshalb es nie möglich sein wird, den Erfolg eines Films sicher vorherzubestimmen.

4.2.2 Bedeutung des Genres im Zusammenhang mit dem Subtext

Auffällig ist, dass es sich bei den fünf Filmen in drei Fällen um Science Fiction Filme (E.T., STAR WARS, AVATAR), in einem um einen zumindest fantastisch angehauchten Horror/Abenteuer-Film (JAWS) und nur in einem Fall um einen „realistischen“ Film (TITANIC) handelt. Keiner der Filme spielt im hier und jetzt und hat dabei ein realistisches Setting. Das vor allem in Deutschland so beliebte Genre des „realistischen Dramas“ scheint in der Riege der erfolgreichsten Filme keine Rolle zu spielen.

Daraus ließen sich natürlich verschiedenste Thesen ableiten: zum Beispiel dass die Mehrzahl der Zuschauer im Kino Dramen, wenn überhaupt nur dann sehen wollen, wenn sie möglichst unterhaltsam und fantastisch verpackt sind. Was auch schon die nächste Auffälligkeit darstellt: Die in den Subtexten der Filme verpackten Themen sind immer vielfältig, brisant und aktuell – also durchaus dramatisch. Aber die Handlung selbst erscheint auf den ersten Blick immer trivial. Auch ließe sich schlussfolgern, dass das Publikum durchaus großes Interesse daran hat, sich mit aktuellen Problemen und Sinnfragen zu beschäftigen - bloß eben nicht direkt und offensichtlich, sondern nur über einen Subtext.

George Lucas selbst sagte zu diesem Thema einmal: “I did research to try to distil everything down into motifs that would be universal. I attribute most of the success to the psychological underpinnings which had been around for thousands of years and the people still react the same way to the stories as they always have.” (96)

Es wäre also möglich, den Erfolg aktueller Filme mit dem Erfolg alter Sagen, Legenden, Mythen oder sogar der Bibel zu vergleichen. Alles gern gehörte Geschichten, die ihre wahre Größe erst in ihrem Subtext entfaltet haben. Die für

Menschen so wichtige Moral oder Aussage wurde dem Rezipienten nie direkt präsentiert, sondern er musste durch das Gesehene immer scheinbar selbst zu der Erkenntnis kommen.

Es scheint also wichtig zu sein, dass der Autor seine Geschichte zum einen mit einem Subtext unterfüttert, und dass er sich mit diesem zum anderen „am Puls der Zeit“ bewegt. Es muss die aktuellen Probleme, Ängste und Wünsche der Menschen aufgreifen und in Geschichten verarbeiten. Wenn er dafür das richtige Gespür hat – wie es nur wenige Regisseure wie zum Beispiel Steven Spielberg zu haben scheinen – ist die Qualität der eigentlichen Geschichte gar nicht so bedeutsam. Aus einer Story um einen menschenfressenden Hai ließe sich beispielsweise auch ein weitaus uninteressanterer Film machen (wie unter anderem die drei Sequels von JAWS beweisen).

Ob ein Film außerordentlichen finanziellen Erfolg hat oder nicht scheint also in erster Linie davon abzuhängen, ob der Regisseur und der Drehbuchautor es verstehen, die Stimmung der Menschen einschätzen und in Bilder umsetzen zu können.

4.2.3 Bedeutung des Regisseurs

Aber selbst wenn die Regisseure das eben genannte Talent mitbringen, muss Ihnen natürlich auch die Möglichkeit eröffnet werden, es zu nutzen. Aus den Analysen der fünf Filme ergeben sich nämlich einige weitere interessante Feststellungen: Sie wurden von nur drei Regisseuren gedreht, von denen zwei (Lucas und Spielberg) dem „New Hollywood“ entstammen und der dritte (Cameron) ein unabhängiger Filmemacher ist.

Ersterer arbeitete zu Hollywood in einer Zeit, in der das alte Studiosystem abgeschafft und die Produktionsfirmen von großen Konzernen übernommen wurden – das sogenannte „new hollywood“. Diese nutzten die ihnen bekannten Mittel der Marktanalyse, um Themen für ihre Filme zu finden und stellten schnell fest, dass es einen Markt für (ehemalige) B-Pictures von jungen Regisseuren gab. „Der Preis, den die Studios dafür zu zahlen hatten, war die Abgabe von Macht und Kontrolle über den Regisseur, der diese Phänomene zu produzieren verstand. Die Auteur-Theorie, nach der die Filmemacher und Regisseure die wirklichen schöpferischen Kräfte hinter einem Film sind, wurde praktische Realität. Regisseure waren nun nicht nur simple Filmemacher, sondern wurden selbst

Mogule, wurden zu Magiern, die das Geheimnis kannten: Gebt mir das Geld, lasst mich allein und lasst mich machen.“ (98 S. 17)

Das gleiche gilt für James Cameron, der durch die Filme TITANIC und AVATAR eine Eigenart seiner Arbeitsweise besonders deutlich machte: „Die des Autorenfilmers im Sinne des genuinen Filmmachers, der nicht nur eine Funktion erfüllt, sondern den gesamten Film kontrolliert. [...] die Rolle Camerons [...] erstreckt sich [...] auf die Personalunion von Produzent, Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann und Editor, also eine Totalkontrolle über den gesamten Produktionsprozess [...]“ (143 S. 125f.)

Es bleibt also festzuhalten, dass die fünf erfolgreichsten Filme der Blockbuster Geschichte von drei Regisseuren gedreht wurden, die in weiten Teilen die alleinige Kontrolle über ihr Projekt hatten. Das funktionierte nur in den Zeiten des New Hollywoods, in dem die Studios Mitte 20-Jährigen millionenschwere Budgets anvertrauten oder, wenn die Filme wie bei James Cameron in fast kompletter Eigenverantwortung produziert werden.

Filme, die wie es seit einigen Jahren in Hollywood üblich ist, aus dem Konsens verschiedenster Interessen des Autors, des Regisseurs, der Produktionsfirma, des Vertriebs, der Marketingabteilung etc. entstehen, haben es scheinbar schwerer, in die Regionen solch großer Erfolge vorzudringen.

Zu beachten ist dabei aber auch, dass alle fünf Filme vorher keine eigene „Marke“ im Sinne einer Comic-, einer Buch- oder einer Filmvorlage besaßen⁴⁷. Im allgemeinen Konsens produzierte Filme wie HARRY POTTER oder die TWILIGHT Saga haben es natürlich deutlich einfacher erfolgreich zu sein, ohne dabei irgendwelchen dieser Theorien zu entsprechen.

Natürlich birgt es für Studios immer eine große Gefahr in sich, einer Person so eine große Kontrolle über einen Film zu übergeben. Bestes Beispiel dafür ist der kolossale Flop von HEAVENS GATE, der United Artists in den Ruin trieb und nach dem die Zeit solch großen Vertrauens der Studios in ihre Regisseure vorbei war.

⁴⁷ Zu JAWS gab es zwar eine Buchvorlage von Peter Benchley, deren Verfilmung war aber schon vor dem Erscheinen beschlossen und auch die Veröffentlichung erfolgte kurz vor dem Film. Der Erfolg des Buches ist also eher als Merchandising-Effekt zu verstehen.

Aber heutzutage wäre mit Blick auf Hollywood doch zu wünschen, dass den Regisseuren/Autoren von den Studios öfter wieder mehr Freiheiten eingeräumt werden. Dass sich das in Hinblick auf die Einspielergebnisse und die künstlerische Qualität lohnen kann, beweisen schließlich nicht nur die von mir analysierten Filme.

4.2.4 Übertragbarkeit auf Deutschland

Zum Schluss noch einige Bemerkungen zu der Frage, wie und ob sich diese Erkenntnisse auch auf den deutschen Markt übertragen lassen. Das ist meiner Meinung nach nur teilweise der Fall. Zum einen ist es natürlich kein Problem, von seinem künstlerischen Anspruch etwas abzurücken und sich beim Schreiben eines Drehbuchs an gängige Regeln zu halten. Das ist zwar für einen Autor, der etwas ganz Neues und Besonderes schaffen will, auf den ersten Blick nicht sonderlich attraktiv, zahlt sich aber in Form von Publikumsinteresse aus.

Zum anderen ist es aber in Deutschland schwierig bis unmöglich, derartige Erfolge zu produzieren, da das Land und seine Filmwirtschaft einfach nicht dafür geschaffen sind. Deutschland hat einfach zu wenig Einwohner⁴⁸. Ein Film kann sich hier nur bis zu einem bestimmten Budget rechnen.

So hatte der erfolgreichste deutsche Kinofilm DER SCHUH DES MANITU ca. 11,7 Millionen Besucher (144). Bei einem durchschnittlichen Netto-Kinokartenpreis von 5,18 Euro (145) entspräche das einem Einspielergebnis von ca. 60,64 Millionen Euro. Davon geht die Hälfte an die Kinos und von den übriggebliebenen 30,32 Millionen müssen dann die Produktionskosten, die Marketingkosten und der Vertrieb gezahlt werden.⁴⁹ Das mag bei einer relativ günstigen Produktion wie DER SCHUH DES MANITU mit einem Budget von 4,5 Millionen Euro immer noch ein verhältnismäßig großer Gewinn sein, verglichen zu einem Hollywoodblockbuster mit oft über 100 Millionen Dollar Kosten ist das aber deutlich zu wenig.

⁴⁸ Deutschland hat ca. 81 Millionen Einwohner, während die USA ca. 311 Millionen Einwohner hat. Dazu kommt der Vorteil Nord-Amerikas durch seine englische Sprache, die auch in vielen anderen Regionen der Erde verstanden wird.

⁴⁹ Natürlich beachtet diese Behelfs-Rechnung nicht die Inflation und gestiegene Kinokartenpreise, aber sie soll auch nur ein Grundgefühl für die finanzielle Seite des deutschen Kinomarktes wecken.

Dazu kommt, dass der deutsche Film im Ausland nicht sonderlich beliebt ist. Es gibt zwar immer mal internationale Preise oder anderweitige Würdigungen deutscher Filmschaffender, aber die Einspielergebnisse im Ausland sind nicht der Rede wert. Als einer der größten Erfolge gilt beispielsweise Oliver Hirschbiegels Film DER UNTERGANG, der im Ausland von 6,75 Millionen Menschen gesehen wurden. Das sind zwar mehr Zuschauer als im Inland (da waren es 4,6 Millionen), aber viel zu wenig, um amerikanischen Produktionen Konkurrenz zu machen (146 S. 16).

Ein deutscher Film verdient sein Geld also vor allem in Deutschland. Das beschränkt sein mögliches Budget natürlich radikal. Aufwendige Fantasy- oder Science Fiction Filme waren bis jetzt dadurch einfach nicht produzierbar.⁵⁰ Das ist problematisch, sind doch gerade diese Genres die Genres des Erfolgsfilms. Deutsche Filme, die in Deutschland erfolgreich laufen, sind zum größten Teil starbesetzte Komödien – für alles andere wendet sich der deutsche Zuschauer lieber dem amerikanischen Kino zu.⁵¹

Wollte die deutsche Filmindustrie also aus den Erkenntnissen dieser Masterarbeit lernen, müsste sie Fantasy- oder Science Fiction Filme für den internationalen Markt (also in Englisch) produzieren und dabei dem „Auteur“, also dem Regisseur/ Drehbuchautor, den größtmöglichen Einfluss lassen. Dass derartige Vorhaben durchaus funktionieren können, beweisen hochbudgetierte Co-Produktionen wie THE FIFTH ELEMENT oder THE PARFUM. Grade Bernd Eichinger hatte mit dieser Strategie zumindest finanziell großen Erfolg und produzierte für den internationalen Markt überaus erfolgreiche Filmreihen wie RESIDENT EVIL⁵² oder FANTASTIC FOUR⁵³ - wobei fraglich ist, ob bei genannten Titeln der Einfluss des Regisseurs besonders groß war. An diese Stelle tritt hier eher der Produzent in

⁵⁰ Das sich in Bezug darauf durch die fortschreitende Computertechnik eine Wende abzeichnet, zeigt eindrucksvoll der „nur“ 7,5 Millionen Euro teure Science Fiction Film IRON SKY.

⁵¹ Die fünf erfolgreichsten deutschen Filme (nicht inflationsbereinigt) sind: DER SCHUH DES MANITU, (T)RAUMSCHIFF SURPRISE – PERIODE 1, OTTO – DER FILM, SCHULMÄDCHEN-REPORT – WAS ELTERN NICHT FÜR MÖGLICH HALTEN, 7 ZWERGE – MÄNNER ALLEIN IM WALD (144)

⁵² RESIDENT EVIL 1-4 spielten allein in der Kinoauswertung international insgesamt über 675 Millionen Dollar ein – ein großer Teil dieses Ergebnisses geht auf den US-Markt zurück.

⁵³ Die beiden FANTASTIC FOUR Teile erreichten zusammen ein internationales Kineinspielergebnis von 619,6 Millionen Dollar. Auch hier machte der US-Markt fast die Hälfte des Umsatzes aus.

Form von Bernd Eichinger, der seinen Filmen immer seinen ganz eigenen Stempel aufdrückte und somit die Rolle des „Auteurs“ übernahm (oft auch als Drehbuchautor).

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass es der USA – bedingt durch seine finanziellen Möglichkeiten und die Eigenarten der dort gewachsenen, aus Bevölkerung aus aller Welt zusammengesetzten Kultur (147 S. 37f.) – gemessen an den Einspielergebnissen bis jetzt immer am besten gelungen ist, mit Filmen die Geschmäcker der Welt punktgenau zu treffen.

Wer finanziellen (!) Erfolg mit Filmen haben will, sollte also von den Besten lernen und sich die amerikanische Filmindustrie und ihre Filme ganz genau anschauen.

5 Literaturverzeichnis

1. **Hagen, Kirsten von.** *Machs noch einmal, James!* Bonn : s.n., 30. Januar 1998, Rheinischer Merkur.
2. **Laube, Martin.** *Himmel - Hölle - Hollywood - Religiöse Valenzen im Film der Gegenwart.* Münster : MIT Verlag, 2002.
3. **Peitz, Annette.** *Chick Lit - Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischen Einfluss.* Frankfurt am Main : Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2010.
4. **thedemonhog.** Wikipedia. *www.wikipedia.com.* [Online] 14. November 2008. [Zitat vom: 17. Juli 2012.] http://en.wikipedia.org/wiki/File:Syd_Field.jpg.
5. **Bepler, Jodi.** Get Storied. *www.getstoried.com.* [Online] 19. März 2012. [Zitat vom: 17. Juli 2012.] <http://www.getstoried.com/registration-now-open-for-reinvention-summit-2/>.
6. **Gottschalk, Peter.** *Nocturnes cis-moll Oder: Erzähl Geschichte, vom Leben, von der Liebe und vom Tod!* Erschienen in *Lehrbuch Medienmanagement.* [Hrsg.] Ludwig Hilmer Otto Altendorder. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, erscheint 2012/2013. Bd. II.
7. **McKee, Robert.** *STORY.* Berlin : Alexander Verlag Berlin, 2004.
8. **Field, Syd.** *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film.* Berlin : Ullstein Buchverlage, 2005.
9. **Lazarus, Tom.** *Professionelle Drehbücher Schreiben - Erfolgsmethoden Für Film Und TV.* Berlin : Autorenhaus Verlag, 2003.
10. **Eick, Dennis.** *Exposee, Treatment und Konzept.* Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2005.
11. **Blanchet, Robert.** *Blockbuster - Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des Postklassischen Hollywoodkinos.* Marburg : Schüren Verlag, 2003.
12. **Hant, Peter.** *Das Drehbuch: Praktische Filmdramaturgie.* Waldeck : Felicitas Hübner Verlag, 1992.
13. **Faulstich, Werner.** *Grundkurs Filmanalyse.* Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2008.
14. **Keane, Christopher.** *Schritt für Schritt zum erfolgreichen Drehbuch.* Berlin : Autorenhaus Verlag GmbH, 2002.
15. **Borstnar, Nils, Pabst, Eckhard und Wulff, Hans Jürgen.** *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft.* Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002.
16. **boxofficemojo.** boxofficemojo. *www.boxofficemojo.com.* [Online] IMDB.com, 3. November 2011. [Zitat vom: 3. November 2011.] <http://www.boxofficemojo.com/>.

17. **Brunow, Jochen.** *Schreiben für den Film: das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens.* s.l. : Edition Text + Kritik, 2000.
18. **Universal Studios.** E.T. Los Angeles : s.n., 1982.
19. **Bouzereau, Laurent.** *Evolution and Creation of E.T.* Universal Studios Home Video, 2002.
20. **Jasper, Dirk.** Dirk Jasper Filmlexikon. *www.djfl.de.* [Online] 2002. [Zitat vom: 2012. Februar 24.]
<http://www.djfl.de/entertainment/djfl/1005/100620produktionsnotizen.html>.
21. **Yule, Andrew.** *Steven Spielberg - Die Eroberung Hollywoods.* München : Lichtenberg Verlag GmbH, 1997.
22. **Figlesthler, Peter.** *Der weiße Hai auf Beutezug.* Stuttgart : s.n., 15. Februar 1976, Stuttgarter Zeitung.
23. **Schwarze, Michael.** *Kino als Weltflucht und Zeitflucht.* Frankfurt am Main : s.n., 10. Dezember 1982, Frankfurter Allgemeine Zeitung.
24. **Rogge, Jan-Uwe.** Märchen, Melodram und Kinder Perspektive. [Buchverf.] Werner Faulstich Helmut Korte. *Action und Erzählkunst - Die Filme von Steven Spielberg.* Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1987.
25. **Seesslen, Georg.** *Steven Spielberg und seine Filme.* Marburg : Schüren Presseverlag, 2001.
26. **ZE.** *Die schöne Seele des häßlichen Zwerges.* Frankfurt : s.n., 12. Februar 1983, Frankfurter Allgemeine Zeitung.
27. **Feddersen, Jens.** *Liebenswertes Monster rührt zu Tränen.* Essen : s.n., 31. Dezember 1982, Neue Ruhr-Zeitung.
28. **Hensel, Georg.** *Itis Kuß.* Frankfurt : s.n., 12. Februar 1983, Frankfurter Allgemeine Zeitung.
29. **Beaucamp, Eduard.** *Kinderoper.* Frankfurt : s.n., 12. Februar 1983, Frankfurter Allgemeine Zeitung.
30. **Störch, Diana.** *Ein Film der Superlative.* 17/88, 1988, FSP.
31. **Rühlz, Günther.** *Sehnsuchtsschrei.* Frankfurt : s.n., 12. Februar 1983, Frankfurter Allgemeine Zeitung.
32. **Diedrichsen, Diedrich.** *Ein Alien für alle.* 27. März 2002, Die Zeit.
33. **Schneider, Michael.** *Vor dem Dreh kommt das Buch.* Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2007.
34. **Springer, Michael.** *E.T. der Außerirdische.* Düsseldorf : s.n., 23. Dezember 1982, Deutsche Volkszeitung.
35. **Schreiber, Mathias.** *Frohe Botschaft.* Frankfurt : s.n., 12. Februar 1983, Frankfurter Allgemeine Zeitung.

36. **Everschor, Franz.** *Lexikon des internationalen Films*. Frankfurt am Main : Zweitausendeins, 2002.
37. **D'Agostini, Paolo.** *And Action - Legendäre Kinofilme*. Wiesbaden : White Star Verlag, 2008.
38. **Rehder, Mathes.** *E.T. ist da!* Hamburg : s.n., 10. Dezember 1982, Hamburger Abendblatt.
39. **McCarthy, Todd.** *E.T. - The Extra-Terrestrial*. *Variety*. 25. Mai 1982.
40. **Queling, Tanja.** *Männlein von irgendwo - Einstein wäre angetan*. Berlin : s.n., 13. Mai 1988, BZ am Abend.
41. **SAD.** *"E.T. ist Favorit für den Oscar*. Berlin : s.n., 15. Dezember 1982, Die Welt.
42. **Ebert, Roger.** *E.T. - The Extra-Terrestrial*. *rogerebert.com*. [Online] 22. März 2002. [Zitat vom: 23. Februar 2012.]
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020322/REVIEWS/203220304/1023>.
43. **Leweke, Anke.** *Ein Neutrum in der Haut einer Kröte*. Berlin : s.n., 28. März 2002, Die Tageszeitung.
44. **Weimer, Wolfram.** *Wiederbelebter "E.T." bleibt deutlich unter den Erwartungen*. Berlin : s.n., 13. April 2002, Die Welt.
45. **Berg, Robert von.** *Überall der Knirps aus dem Weltraum*. München : s.n., 16. August 1982, Süddeutsche Zeitung.
46. **Marquart, Christian.** *Das Gleichnis vom verlorenen Gnom*. Stuttgart : s.n., 16. Dezember 1982, Stuttgarter Zeitung.
47. **Schaper, Michael.** *Ein Knirps macht Kasse*. Hamburg : s.n., 22. Dezember 1982, Stern.
48. **Universal Studios.** *JAWS*. Los Angeles : s.n., 1975.
49. **Bach, Markus.** *Spielbergs "Der weiße Hai" - Versöhnung der amerikanischen Gesellschaft nach Nixon?* Norderstedt : GRIN Verlag, 2003.
50. **Bouzereau, Laurent.** *The Making Of Jaws*. [DVD]. Universal Studios, 2000.
51. **Gottlieb, Carl.** *The Jaws Log*. New York : Newmarket Press, 2005.
52. **Heigert, Hans.** *Neu in den Stuttgarter Lichtspieltheatern*. Stuttgart : Stuttgarter Zeitung Verlagsgesellschaft mbH, 20. Dezember 1975, Stuttgarter Zeitung.
53. **Eejit.** Tauranga Boys' College. www.tbc.school.nz. [Online] [Zitat vom: 02. Juni 2012.]
http://www.tbc.school.nz/elearning/localsites/Video_Site/Focused/3act/index.html.
54. **Korte, Helmut.** *Das lustvolle Spiel mit der Angst*. [Buchverf.] Werner Faulstich Helmut Korte. *Action und Erzählkunst - Die Filme von Steven Spielberg*. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1987.

55. **Dörner, Andreas.** *Politische Kultur und Medienunterhaltung.* Konstanz : UvK, 2000.
56. **Zeitung, Süddeutsche.** *Nichts für DDR-Kinos.* München : s.n., 19. Juli 1976, Süddeutsche Zeitung.
57. **Eder, Klaus.** *Der weisse Hai.* Düsseldorf : s.n., 5. Februar 1976, Deutsche Volkszeitung.
58. **Murphy, A.D.** *Jaws.* New York : s.n., 17. Juni 1975, Variety.
59. **Schmidt, Eckhart.** *Deutsche Zeitung - Christ und Welt.* Stuttgart : Curt E. Schwab, 10. September 1975.
60. **Merz, Friedhelm.** *Der weisse Hai.* Köln : s.n., 15. Januar 1976, Vorwärts.
61. **Winston, John.** *Summer of the Shark.* New York : s.n., 23. Juni 1975, TIME Magazine.
62. **Ebert, Roger.** *Jaws.* *rogerebert.com.* [Online] 1. Januar 1975.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19750101/REVIEW/501010332>.
63. **Sommer, Theo.** *Filmtips.* Hamburg : Zeitverlag Gerd Bucerius, 26. 12 1975, Die Zeit.
64. **Böttcher, Fred.** *Der Menschenfresser-Hai bringt das große Geschäft.* Frankfurt/Oder : s.n., 25. Januar 1976, Neuer Tag.
65. **E.B.** *Hai aus Hollywood.* Frankfurt : s.n., 5. Juli 1975, Frankfurter Allgemeine Zeitung.
66. **Blumenberg, Hans C.** *Weißer Haie, kleine Fische.* Hamburg : Zeitverlag Gerd Bucerius, 1976, Die Zeit.
67. **Spielberg, Steven.** *The Film School Generation.* 1995, American Cinema, Bd. 5.
68. **Jonathan Penner, Steven Jay Schneider.** *Horror Cinema.* Köln : TASCHEN GmbH, 2008.
69. **Heigert, Hans.** *Erstes Opfer des Hai-Films.* München : s.n., 2. November 1976, Süddeutsche Zeitung.
70. **Twentieth Century Fox Film Corporation.** *TITANIC.* Los Angeles : s.n., 1997.
71. **Cameron, James.** *Titanic.* [DVD]. [Prod.] Jon Landau. 20th Century Fox, 1997.
Audiokommentar von James Cameron.
72. **Rodek, Hanns-Georg.** *Die verblüffende Reise in den sicheren Hafen.* Berlin : s.n., 8. Januar 1998, Die Welt.
73. **Rimscha, Robert von.** *Alle in einem Boot.* Berlin : s.n., 20. Dezember 1997, Tagesspiegel.
74. **Skarics, Marianne.** *Popularkino als Ersatzkirche? Das Erfolgsprinzip aktueller Blockbuster.* Münster : LIT Verlag, 2004.

75. **Koldewey, Jörn-Christian.** *Untergangsgerüchte steigern das Interesse.* Berlin : s.n., 8. Januar 1998, Die Welt.
76. **Milan, Angelika.** *Titanic.* Potsdam : s.n., 5. Januar 1998, Märkische Allgemeine.
77. **Koch, Gerhard R.** *Still ruht der See.* Frankfurt : s.n., 25. Februar 1998, Frankfurter Allgemeine Zeitung.
78. **Laurent Bouzereau, Thomas C. Grane.** *Capturing Avatar.* [Blu Ray]. Twentieth Century Fox, 2009.
79. **Heard, Christopher.** *Gelebte Träume: James Cameron - Sein Leben, seine Filme.* Nürnberg : Burgschmiet, 1998.
80. **Ahren, Yizhak.** *Warum sehen wir Filme? Materialien zur Filmpsychologie.* Aachen : Alano Verlag, 2000.
81. **Göttler, Fritz.** *Das Traumschiff.* München : s.n., 25. Februar 1998, Süddeutsche Zeitung.
82. **Kilb, Andreas.** *Die Symphonie vom nassen Tod.* Hamburg : s.n., 8. Januar 1998, Die Zeit.
83. **Knaup, Anne.** Joachim Hammanns Theorie der Heldenreise im Film angewandt an James Camerons Titanic-Verfilmung. *www.uni-muenster.de.* [Online] [Zitat vom: 12. März 2012.] http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/germanistik/lehrende/bassler_m/materialienbrecht/drehbuch/hammann_und_die_titanic.pdf.
84. **Geinitz, Christian.** *Untergang im Tränenmeer.* Frankfurt : s.n., 9. Januar 1998, Frankfurter Allgemeine Zeitung.
85. **Körner, Andreas.** *S.O.S. - Film in Sehnot.* Dresden : s.n., 8. Januar 1998, Sächsische Zeitung.
86. **Schneider, Christoph.** *Titanic.* Zürich : s.n., 9. Januar 1998, Neue Züricher Zeitung.
87. **Pflaum, Hans Günther.** *Kein Bord. Nirgends.* München : s.n., 7. Januar 1998, Süddeutsche Zeitung.
88. **Dicks, Hans-Günther.** *Der Lemminge-Effekt.* Berlin : s.n., 1. Januar 1998, Neues Deutschland.
89. **Hunter, Stephen.** *Titanic's Unsinkable Saga.* Washington : s.n., 19. Dezember 1997, Washington Post.
90. **McCarthy, Todd.** *Titanic.* *Variety.* [Online] 2. November 1997. [Zitat vom: 25. März 2012.] <http://www.variety.com/review/VE1117339997?refcatid=31>.
91. **Ebert, Roger.** *Titanic.* *rogerebert.com.* [Online] 19. Dezember 1997. [Zitat vom: 25. März 2012.] <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19971219/REVIEWS/712190303/1023>.

92. **Knorr, Wolfgang.** *Titanic*. Zürich : s.n., 1. Januar 1998, Die Weltwoche.
93. **Schröder, Eggert.** *"Titanic" stellt die Regeln auf den Kopf*. Berlin : s.n., 18. März 1998, Die Welt.
94. **Twentieth Century Fox Film Corporation.** STAR WARS. Los Angeles : s.n., 1977.
95. **Figlestahler, Peter.** *Wirbel um Star Wars*. Zürich : s.n., 21. Juli 1977, Neue Züricher Zeitung.
96. **Becker, Edith und Burns, Kevin.** *Imperium of Dreams*. Lucasfilm Ltd., 2004.
97. **Guenette, Robert.** *The Making Of Star Wars*. [Blu Ray]. 20th Century Fox, 1977.
98. **Denker, Oliver.** *STAR WARS - Die Filme*. München : Wilhelm Heyne Verlag, 1999.
99. **Friedemann, Jens.** *Der Krieg der Sterne*. Hamburg : s.n., 1. Juli 1977, Die Zeit.
100. **Haage, Markus.** *Star Wars*. *www.schnittberichte.com*. [Online] 25. Dezember 2009. [Zitat vom: 3. April 2012.]
<http://www.schnittberichte.com/schnittbericht3.php?ID=4334040>.
101. **Hearn, Marcus.** *Das Kino des George Lucas*. Berlin : Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag GmbH, 2005.
102. **Pflaum, Hans Günther.** *Achilles im Weltraum*. München : s.n., 10. Februar 1978, Süddeutsche Zeitung.
103. **Ebert, Roger.** *Star Wars*. *rogerebert.com*. [Online] 1. Januar 1977. [Zitat vom: 12. April 2012.]
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19770101/REVIEWS/701010315/1023>.
104. **Stiller, Rainer.** *Die Außerirdischen sind unter uns*. Hamburg : s.n., 4. Februar 1978, Hamburger Abendblatt.
105. **Schütt, Hans-Dieter.** *Farbige "Hymne" auf die Welt der Zerstörung*. Berlin : s.n., 7. März 1978, Junge Welt.
106. **Figlestahler, Peter.** *Mit Science-fiction aus dem Schlamassel*. München : s.n., 20. Juni 1977, Süddeutsche Zeitung.
107. **Coleman, William P.** *3-act Structure - Star Wars (original)*. *williampcoleman.wordpress.com*. [Online] 8. April 2008. [Zitat vom: 14. April 2012.] <http://williampcoleman.wordpress.com/2008/04/08/3-act-structure-star-wars-original/>.
108. **Snyder, Blake.** *STAR WARS Beat Sheet*. *blakesnyder.com*. [Online] 6. Mai 2011. [Zitat vom: 14. April 2012.]
<http://www.blakesnyder.com/2011/05/06/the-star-wars-beat-sheet-part-two/>.

109. **Murphy, A.D.** Star Wars. *Variety*. 24. Mai 1977.
110. **Bongers, Ingo.** *Krieg der Sterne*. Berlin : s.n., 9. Februar 1978, Der Abend.
111. **Grunwald, Henry.** STAR WARS The Year's Best Movie. *TIME Magazine*. 30. Mai 1977.
112. **Stiller, Ralph.** *Ein Märchen aus dem Weltraum*. Hamburg : s.n., 10. Februar 1978, Hamburger Abendblatt.
113. **Blum, Heiko R.** *Die Zukunft geschah gestern*. Berlin : s.n., 23. Februar 1978, Deutsche Volkszeitung.
114. **Engels, Günther.** *Schneewittchen im Weltall*. Bonn : s.n., 11. Februar 1978, Bonner Rundschau.
115. **Knorr, Wolfram.** *Krieg der Sterne*. Berlin : s.n., 9. Februar 1978, Der Abend.
116. **Kriewitz, Günter.** Stuttgart : s.n., 13. Februar 1978, Stuttgarter Zeitung.
117. **Schmidt, Helmut.** *Sternschnuppe*. Frankfurt : s.n., 11. Februar 1978, Frankfurter Rundschau.
118. **Blumenberg, Hans C.** *Die große Leere*. Hamburg : s.n., 10. Februar 1978, Die Zeit.
119. **Berg, Robert von.** *Der Weltraum wird ausgeschlachtet*. München : s.n., 1977, Süddeutsche Zeitung.
120. **Twentieth Century Fox Film Corporation.** AVATAR. Los Angeles : s.n., 2009.
121. **Baumgardt, Carsten.** Avatar - Aufbruch nach Pandora. *filmstarts*. [Online] 2009. [Zitat vom: 14. Februar 2012.]
<http://www.filmstarts.de/kritiken/50209-Avatar-Aufbruch-nach-Pandora/kritik.html>.
122. **Rodek, Hanns-Georg.** "An 'Avatar' arbeiteten 800 Designer". *www.welt.de*. [Online] 14. Dezember 2009. [Zitat vom: 10. März 2012.]
<http://www.welt.de/kultur/article5526863/An-Avatar-arbeiteten-800-Designer.html>.
123. **Körte, Peter.** Camerons Comeback: "Avatar". *FAZ*. [Online] 16. Dezember 2009. [Zitat vom: 14. Februar 2012.]
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-camerons-comeback-avatar-1105304.html>.
124. **Gieselmann, Hartmut.** Avatars Aufbruch in den 3D-Mainstream. *heise online*. [Online] 15. Dezember 2009. [Zitat vom: 1. März 2012.]
<http://www.heise.de/newsticker/meldung/Filmkritik-Avatars-Aufbruch-in-den-3D-Mainstream-886248.html>.
125. **Seeßlen, Georg.** *Drogentrip mit Pixelromantik*. 16. Dezember 2009, taz.

126. **Pianigiani, Gaia.** What Does the Vatican Newspaper Think of 'Avatar'? *The New York Times*. [Online] 20. Januar 2010. [Zitat vom: 6. März 2012.] <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/01/20/what-does-the-vatican-think-of-avatar-ask-the-critic-who-wrote-the-review/?scp=2&sq=avatar%20review&st=cse>.
127. **Distelmeyer, Jan.** Avatar - Aufbruch nach Pandora. *epd Film*. Dezember 2009.
128. **Stöcker, Christian.** Winnetou erlebt sein blaues Wunder. *Spiegel*. [Online] 14. Dezember 2009. [Zitat vom: 9. März 2012.] <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,666842,00.html>.
129. **Cameron, James.** *Avatar*. [Blu Ray]. 20th Century Fox, 2009.
130. **Laurent Bouzereau, Thomas C. Grane.** *A Message From Pandora*. [Blu Ray]. Twentieth Century Fox, 2009.
131. **Wilkens, Andreas.** "Avatar" darf in China nur noch in 3D-Kinos gezeigt werden. *heise online*. [Online] 19. Januar 2010. [Zitat vom: 1. März 2012.] <http://www.heise.de/newsticker/meldung/Avatar-darf-in-China-nur-noch-in-3D-Kinos-gezeigt-werden-907946.html>.
132. **Theweleit, Klaus.** *Menschliche Drohnen*. Hamburg : s.n., 1. März 2010, Der Spiegel.
133. **Albers, Sophie.** Warum "Avatar" das Kino verändert. *Stern*. [Online] 17. Dezember 2009. [Zitat vom: 14. Februar 2012.] <http://www.stern.de/kultur/film/der-film-des-jahres-warum-avatar-das-kino-veraendert-1530072.html>.
134. **Otti, Markus.** Baum der Seelen 2.0. *farblos*. [Online] 14. Januar 2010. [Zitat vom: 29. Februar 2012.] <http://farblos.net/2010/01/14/baum-der-seelen-2-0/>.
135. **Erdmann, Holger.** Der letzte Mohikaner in 3-D. *FOCUS-Online*. [Online] 17. Dezember 2009. [Zitat vom: 14. Februar 2012.] http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-16611/james-camerons-avatar-der-letzte-mohikaner-in-3-d_aid_463637.html.
136. **Suchsland, Rüdiger.** Der mit dem Schlumpf tanzt. *artechok*. [Online] Dezember 2009. [Zitat vom: 14. Februar 2012.] <http://www.artechock.de/film/text/kritik/a/avatar.htm>.
137. **Joffe, Josef.** Karl May und "Avatar". *Zeit Online*. [Online] 1. Januar 2010. [Zitat vom: 10. März 2012.] <http://www.zeit.de/2010/03/P-Zeitgeist>.
138. **Brooks, Larry.** Deconstructing Avatar. *Storyfix*. [Online] 5. Februar 2010. [Zitat vom: 2. März 2012.] <http://storyfix.com/deconstructing-avatar-%e2%80%93-part-1-of-the-story>.

139. **Dargis, Manohla.** *A New Eden, Both Cosmic and Cinematic.* New York : s.n., 17. Dezember 2009, New York Times.
140. **Philipp Oehmke, Lars-Olav Beier.** All der Mist passiert wirklich. *Der Spiegel.* 3. Januar 2011.
141. **Gojic, Zoran.** *Avatar: Mit unwiderstehlicher Wucht.* München : s.n., 16. Dezember 2009, Merkur.
142. **Ebert, Roger.** Avatar. *rogerebert.com.* [Online] 11. Dezember 2009. [Zitat vom: 06. März 2012.]
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20091211/REVIEW/912119998>.
143. **Pabst, Eckhard.** *Mythen Mütter Maschinen - Das Universum des James Cameron.* Kiel : Verlag Ludwig, 2005.
144. **Inside Kino.** *www.insidekino.de.* [Online] 8. Juli 2012. [Zitat vom: 16. Juli 2012.] <http://www.insidekino.de/DJahr/DAlltimeDeutsch50.htm>.
145. **CINetologie.** *http://cinetologie.blogspot.de.* [Online] 31. Dezember 2011. [Zitat vom: 17. Juli 2012.]
<http://cinetologie.blogspot.de/2011/12/cinetologische-jahresbilanz-2011.html>.
146. **Kölmel, Michael.** Hausarbeit - Ökonomie des Filmgeschäfts. *Deutsche Filme im Ausland.* Leipzig : s.n., 2007.
147. **Stiem, Wolfgang.** *Leben und Arbeiten in den USA.* Berlin : GD-Verlag, 2007.
148. **Silbermann, Alphons.** *Zur soziologischen und sozialpsychologischen Analyse des Films.* München : R. Oldenbourg Verlag, 1980.
149. **Monaco, James.** *Film verstehen.* Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009.
150. **Lange, Sigrid.** *Einführung in die Filmwissenschaft.* Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
151. **Friedmann, Julian.** *Unternehmen Drehbuch - Drehbücher schreiben, präsentieren, verkaufen.* Bergisch Gladbach : Bastei Lübbe, 2003.
152. **Korte, Helmut.** *Einführung in die Systematische Filmanalyse.* Berlin : Erich Schmidt Verlag GmbH und Co., 2004.
153. **Hickethier, Knut.** *Film- und Fernsehanalyse.* Stuttgart : J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, 2007.
154. **Lumet, Sidney.** *Filme machen - Vom Drehbuch zum fertigen Film.* Berlin : Autorenhaus Verlag GmbH, 2006.
155. **Heidenreich, Stefan.** *Titanic.* Berlin : s.n., 8. Januar 1998, Die Tageszeitung.
156. **Campbell, Joseph.** *Der Heros in tausend Gestalten.* Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1998.

157. **Vogler, Christopher.** *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters* . Sidney : Image Book Company, 1992.
158. **Huebner, Felicitas.** *Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie.* Waldeck, 1992.
159. **dpa/fp.** Professor entwickelt Formel für Kino-Erfolge. *www.welt.de.* [Online] 19. April 2010. [Zitat vom: 3. Juni 2012.]
<http://www.welt.de/kultur/kino/article7246502/Professor-entwickelt-Formel-fuer-Kino-Erfolge.html>.

6 Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Dresden, 23. Juli 2012

Alexander Schulz